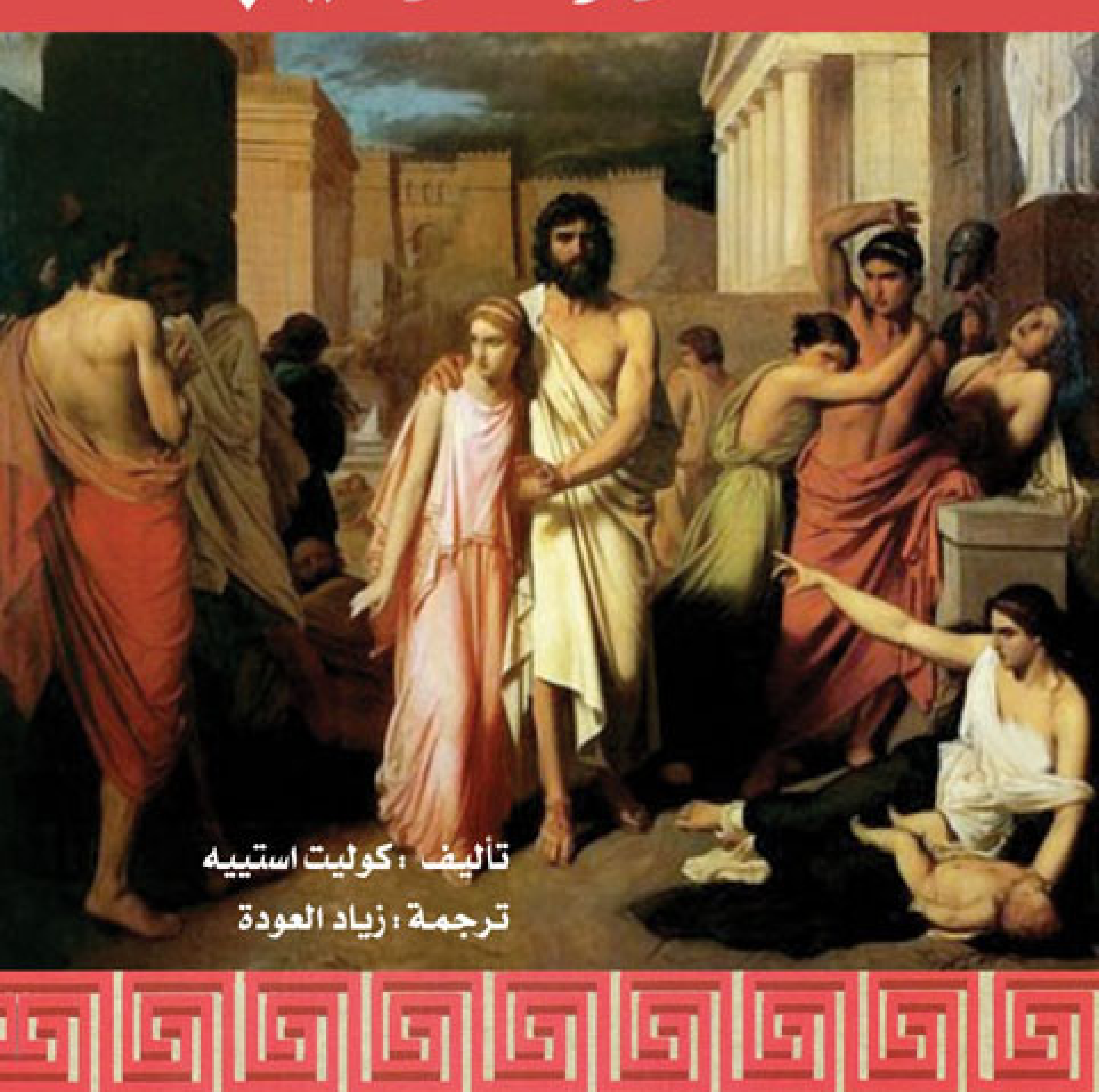
وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

أسطورة أوديب



تأليف : كوليت استييه
ترجمة : زياد العودة

أسطورة أوديب

تصميم الغلاف

عبد العزيز محمد

أسطورة أوديب

تأليف : كوليت أستييه

ترجمة : زياد العـودة

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١٢م

العنوان الأصلي للكتاب:

LE MYTHE DOEDIPE

Colette Astier

ARMAND Colin paris 1974

صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٨٩

منشورات وزارة الثقافة

تحت سلسلة

أساطير من العالم (١)

أسطورة أوديب / تأليف كوليت أستييه؛ ترجمة زياد العودة .- ط٢.- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م .- ٢٣٢ ص؛ ٢٤سم.

صدرت الطبعة الأولى ١٩٨٩م

١- ٨٠٩ أ س ت أ ٢- العنوان ٣- أستييه

٤- العودة

مكتبة الأسد

الأسطورة والشعراء

حضور الأسطورة

إن أفقاً تكتنفُه الأساطيرُ من كل جانب
هو الذي يمكنه وحده أن يؤمن وحدة
الحضارة الحية التي يحتويها.

نيتشه، ولادة المأساة

أوديب، أو هو «الأوديب» كما يطيبُ لنا أن نسميه اليوم، لفرط ما هو صحيحٌ أن الأسطورة، بالنسبة إلى الوعي الحديث، تعني كلا منا في صميم كيانه. ذلك أن قصةَ المصائبِ التي نزلت بذلك الملك القديم، ملك طيبة، الذي كُتب عليه أن يقتلَ أباه، ويتزوجَ أمه، بعد أن فرغ من إثبات قوته بانتصاره على أبي الهول، قصةٌ ما انفكّت تلازمُ الوعي، وكأنَّ ائتكالَ القرون لم يقدرْ على إصابتها بالبِلى. وتقدّم رمزيّةُ الصور الأولى في الفيلم الذي أسماه بازّوليني أوديب ملكاً، مثل المأساة السوفوكلية، تقدمُ الدليلَ على ذلك، إن كانت هناك حاجةٌ إلى دليل: إن التاريخَ القديمَ يمكن أن ينسحبَ بيسرٍ على زمننا، أو على نحوٍ أدق، وفيما يتعلقُ بالمقدمة التي وضعها السينمائي على الأقل، يمكن أن ينسحبَ على عصرٍ يسبق عصرنا بقليل. وليس لصفةِ القِدم البسيطِ فيه من وظيفة أخرى غير الإشارة إلى العودة إلى طفولةٍ يُرادُ لها أن تكون لا زمنيةً وراهنةً على حدٍ سواء.

وهكذا، فإن أوديب لا يزال يحيا، ويمكننا القول إنه يشكل جزءاً من عاداتنا في التفكير إلى درجةٍ أمكننا معها أن نهتمَّ، في مؤلفات تحمل عنواناً موحياً مثل كتاب أوديب الأفريقي لماري- سيسيل وإدمون أورتيغ(١)، أن نهتم بما يجري لأوديب تحت سموات أخرى. وبوسعنا أن نقولَ عن أوديب، مثلما نقولُ عن خرافة فينوس التي جرحها ديوميد، لأن هذه القصة هي أيضاً قصةُ ضلال الفعلِ والهوى، وكما قال بريتون في كتابه الحب المجنون، «إنه أمام قوة أسطورة كهذه تضمنُها لنا قدرتُها على الانتشار المباشر، واستمرارُها حتى عصرنا، لا نستطيعُ أن نشكَّ بأنها تعبرٌ عن حقيقة أزلية عامة، وأنها تُترجم باللغة المجازية سلسلة من الملاحظات الثابتة الأساس التي لا يمكنها أن تقبل أيَّ مجالٍ لها غير مجال الوجود الإنساني.»(٢).

ومع ذلك، فهذا لا يعني أن حضارتنا قد جهدت في إبقاء نظرتها مركزةً على الأصول الأثرية للأسطورة، وبمقدورنا أن نؤكد بعد ميرسيا إيلياد أن «الأساطير اليونانية التقليدية تمثل الآن انتصار العمل الأدبي على الاعتقاد الديني، و(أنه) ليس بحوزتنا أية أسطورة يونانية نُقِلت إلينا مع سياقها الثقافي».(٣) وفي الواقع، فإن الأمرَ لا يتعلقُ فقط بالأسطورة والأدب، ولا بالمعارف الأثرية، ولا بذكرى استحضار الموتى(٤) لهوميروس، أو بالمآسي السّوفو كلية التي لا تزال قادرةً على أن تتجاوب أصداؤها في كل وجدان. وسواء كان الأوديبُ أسطورةً أم أدباً، ولعله شيءٌ أكثر من ذلك أيضاً، فهو يشكل أيضاً جزءاً من النواة الجوهرية للمعرفة التي يمكن أن تكون لدينا عن

---

(١) ماري سيسيل وإدمون أورتيغ، أوديب الأفريقي، بلون ١٩٦٦.

(٢) أندريه بريتون، الحب المجنون، طبعة غاليمار، ١٩٣٧. صفحة: ١١٠.

(٣) ميرسيا إيلياد، مظاهر الأسطورة، غاليمار، ١٩٦٣. صفحة: ١٩٣.

(٤) فصل استحضار الموتى لهوميروس، هو الفصل الحادي عشر من ملحمة الأوديسة، حيث يرد ذكر إيبيكاستا (جو كاستا) والدة أوديب التي يلتقي أوليس شبحها، بين غيرها من أشباح الموتى المشهورين، ويروي باختصار مأساتها ومصيرها. (المترجم ز.ع)

أنفسنا. وبهذه الصفة، فهو يَمسُّنا. ويعبّر عنا، ويفسِّرُنا أكثرَ من أي شيء آخر. وحين حطّمَ التحليلُ النفسيُّ انتماءَ أوديب حصراً إلى نطاق الأدب، فقد جعله يخصُّنا، ويرتبط بنا ارتباطاً حميماً، وما يزال المصيرُ المتفرّدُ لملك طيبة يشكّل مرجعاً حياً على نحو مدهش. إن ما يذهلنا خصوصاً، بدءاً من علمِ الآثار إلى العلومِ الإنسانية، مروراً بمجالِ الأدب، إن ما يذهلنا هو إذن كليةُ حضورِ الأسطورة.

ومن المؤكد أننا جميعاً نعرفُ تريستان أو دون جوان، حتى دون أن يكون من الضروري أن نستدعيَ إلى الذهن ذكرى أوبرا فاغنر، أو مسرحية تيرسو دومولينا، أو دوم جوان أو المأدبة الحجرية لموليير. لأن هؤلاء الأبطال يبدو وكأنهم اكتسبوا، هم أيضاً، حياةً مستقلةً عن الأعمال التي تتضمّنهم، وسلكوا درباً حياتيّاً في حالته الحرة، إن أمكن القولُ، وبفضل هذا الدرب، يمكنُنا تلقائياً أن نتعرّفَ لدى الآخرين الصفاتِ المميّزة التي كانت تخصُّ هؤلاء الأبطال بلا منازع.

وعلى العكسِ من ذلك، فهناك أساطيرُ أخرى، من مثل أسطورة بروميثيوس، أو حتى أسطورة أنتيغونا- مع أنها ابنةُ أوديب، وأمكَنَ لأحداث الحرب العالمية الثانية أن تبرز مدى حاليتها، في فترة زمنيةٍ محددة- هذه الأساطير ما انفكت مع ذلك تنتمي إلى نطاق الأدب، ونطاقِ الرمز، منذ الأزمنةِ القديمة. وأندرُها هي، بلا جدال، تلك الأساطيرُ التي يمكننا أن نلاحظ عليها لا استبدالَ الأدب بالطقوسِ والشعائرِ الدينية فحسب، كما كانت الحالُ عموماً بالنسبة لكافةِ أساطير العصور القديمة، وإنما أيضاً استبدالَ أشكال أخرى للخطاب بالأدب. إن هذا لا يعنى على الإطلاق أن أوديب قد أصبحَ حبراً على ورق، بالنسبة للإبداع الأدبي اليوم، فالأمثلةُ الحديثة العهد، أمثلةُ توفيق الحكيم و، ت، س. إيليوت، أو روب- غرييه تشهدُ شهادةً كافيةً على حضور أوديب في قلب الآداب المعاصرة، غير أنه ينتمي بنفس القدر إلى كلٍ من مجالاتِ التحليلِ النفسي والأنتروبولوجيا. وربما ينبغي أن نرى في ذلك إحدى أولى التجلياتِ المتّفقِ

عليها لذلك الائتلاف المقبل بين الفكر الأسطوري والفكر العلمي، والتي يذكرها كلود ليفي- شتراوس في نهاية كتابه الإنسان العاري، باعتبارها، من حيث ترتيبُها التاريخي، آخرَ النتائجِ التي توصّلَ إليها تفكيره[١]. وعلى أية حال، فإن أحدَ أسباب هذا الائتلاف هو أن أوديب موجودٌ فينا، وهو نحن في آن واحد، أكثر من أي بطلٍ أدبي آخر يمكننا أن نسقط أنفسنا عليه.

الأصول: أوديب أسطورة أم أدب؟

هل أوديب أسطورةٌ أم أدبٌ؟ قد يكونُ هناك ما يُغرينا كثيراً بمعارضةِ نصٍ مرويّ معينً يُحكَم عليه بأنه النص الأصلي لقصة أوديب، بالنّصوص المحاذية للأدب التي نمتلكُها عنه، علينا بلا شك أن نتخلّى عن هذه المعارضة. إن البحثَ عن الأصول يتّضح أنه غيرُ مُجدٍ في هذا المجال، وقد يكونُ من الأفضل أن يستقرَّ رأينا، بعد ماري ديلكور على الحكمِ بأنه ليس هناك أوديبٌ أولي.[٢] ومهما يكن مؤلّفها بمجمله قيّماً، وعلى جانبٍ من الدقة، فلا يمكنُه مع ذلك إلا أن يوحي بالمزيد من الحذرِ لمن هو ليس بعالمِ آثار، أو عالم أساطير، أو مؤرخ للأديان. وأياً كان أصلُ الأسطورة، وأساسُها، سواء كان بطلاً، أو شخصيةً تاريخية رُقّيت إلى مرتبة الآلهة، أو كانت، على العكس من ذلك، إلهاً ساقطاً، أو ذكرى لأحد الطقوسِ، أو رغبةً في تفسير مشهد من مشاهدِ الطبيعةِ وفهمه، فيبدو أن هذا الأصل وهذا الأساسَ يُفلتان من التقصّي، ولابدّ لنا من الإقرارِ بأنه لا يمكنُ أن تكون لدينا نصوصٌ مرويةٌ عن الأسطورةِ غير النصوص الأدبيةِ، أو النصوص المحاذية للأدب، إذا وضعنا جانباً الأيقنة التي تسمحُ بذكر هذا المقطعِ أو ذاك من الأسطورة، وهي المقاطعُ التي لم يشأ الشعراءُ الإبقاء عليها، في حال ضياع الروايات الشفوية

(١) كلود ليفي- شتراوس: الإنسان العاري، بلون، ١٩٧١، صفحة: ٦١٨- ٦٢٠.

(٢) ماري ديلكور: أوديب أم أسطورة الظافر، طبعة دروز، ١٩٤٤- الصفحة: ٩

تحديداً. وحين يعالجُ ا. ش. كراب تكوُّنَ الأسطورةِ بصورةٍ عامة، فهو يؤكدُ أن «قصةٍ معينة لا تحيا، ولا تنتقلُ إلى الجيلِ التالي، إلا إذا كانت ذات أهمية خاصة للجماعة.»، ويضيفُ أنه، في تلك الحالة، تقعُ هذه القصة، عاجلاً أم آجلاً، بين يدي شاعرٍ يعطيها شكلاً «شعرياً» مُعَدّاً لتسهيلِ مسيرة استظهارِها: فتُنْظَمُ هذه القصةُ شعراً.».[1]

وهكذا فإن أقدمَ الآثار التي نمتلكُها عن قصةِ أوديب تنتمي إلى الأدب؛ وهذه هي حالُ المصادرِ التي ترجعُ إليها ماري ديلكور بصورة خاصة: إنّها مقاطعُ من قصائد، من مثل بعضِ الأبيات المتبقيةِ من ملحمة أوديب؛ وعروضٌ موجزةٌ لمآسٍ ضاعت أو حوفظ عليها، كما هي الحالُ بالنسبة للموجز الثاني لمأساة الفينيقيات[2]. ولموجز أريستوفان البيزنطي، أو أيضاً بالنسبة للإيضاحاتِ النقديةِ مأساة الفينيقيات، في مخطوطات M.A.B، لأوريبيد، والتي تشيرُ إليها الكاتبةُ بتسميةِ «ملخّص بيزاندر». ويمكننا بلاشك أن نضرب صفحاً هنا عن المناقشات العديدة التي يمكن أن تثيرها هذه النصوصُ، فالجوهري في الأمر هو أن هذه النصوصَ كافةً يبدو وكأنها ترجعُ إلى مؤلفاتٍ سابقة، من مثل تلك المآسي التي فُقدت من ثلاثيةِ أوريبيد والتي ربما كانت تدورُ على كريزيب ولايوس وأوديب. وفي الواقع، فسواء كنا نَدينُ ببقايا النصوص هذه لاهتمامِ مصوري الأساطير، أو الشعراء، فإن هذه البقايا المعروفةَ للأسطورة، بالإضافة إلى النصوص الكبرى التي نمتلكُها، والخزفيات، والنقوش، البارزة التي أمكن وصولُها إلينا، تؤول جميعها في محصّلةِ الأمر إلى التنويه بالمؤلفات الأكثر قدماً. ولاشك أن من الوهم أن نحاول الوغول في الزمن الماضي بجميع الوسائل للعثور غير المحتمل على مصدرٍ يسبق المصدرَ الأدبيَّ للأسطورة.

---

(١) تكون الأساطير، طبعه بيو، ١٩٥٨.

(٢) الفينيقيات: مسرحية لأوريبيد (المترجم ز.ع).

بيد أن المسألة ليست عديمة الأهمية، وإذا كان صحيحاً أنه لا وجود لقصص أخرى عن حياة أوديب غير القصص الأدبية، فإن التمييزَ بين الأسطورة والأدب يواجهُ خطراً وهو ألا يبدو هذا التمييز ملائماً لمقتضى الحال، على الأقل، بالنسبة لنا، نحن الذين يتعينُ علينا أن نهتمَّ بأعمال أدبية، مبنيةٍ على معطىً يتعذر علينا الإمساكُ به تاريخياً. ومع ذلك، فليس ممكناً أن يتناولَ مؤلِّفٌ مسرحي، أو روائيٌّ، أو موسيقي، أو سينمائي أسطورةَ أوديب بنفس الروح التي يستمدُّ بها صورةً من إبداعه الخاص. فلا يمكن لأوديب أن ينبثق في ذهن رجل الإبداع، وذهن جمهوره، بالصورةِ التي تنبثق بها شخصيةٌ من شخصيات بالزاك، ولا شيء يضمن أن تكون واقعيةُ الأسطورة، وحتى صحّتُها، أمراً ينبغي البحثُ عنه في اتجاه تكوّن الأسطورة ليس غير. ولنكتفِ بأن نذكّر هنا بأية قوة يحثُّنا كلود ليفي- شتراوس على التخلي عن البحث عن النصوص المسمّاة بالنصوص الحقيقيةِ والأولية للأسطورة، فقد رأى في هذا البحث عقبةً وعائقاً في وجه تقدُّم الدراسات الأسطورية. إنه يكتب في كتابه: الأنتروبولوجيا البنيوية: «علينا أن نلحّ أبداً على الأهميةِ المطلقة لعدم إغفال أيّ نص من النصوص التي جَمعناها. وإذا كانت تفسيراتُ فرويد، أو عقدة أوديب تشكّل- كما نظن-، جزءاً لا يتجزأُ من أسطورة أوديب، فإن مسألة معرفةٍ ما إذا كان نقلُ كوشينغ لأسطورة أصلِ الزّوني أميناً بصورة تكفي للأخذ به، هي مسألةٌ لا معنى لها. لا وجودَ لنصٍ مروي «صحيح» بحيث تُعْتَبرُ كافةُ النصوص الأخرى نُسخاً عنه، أو أصداءَ مشوّهةً له. إن النصوص المروية كافةً تنتمي إلى الأسطورة»[1]. ومن المسلّمِ به أن صعوبة عزل الأسطورة

---

(١) كلود ليفي- شتراوس: الأنتروبولوجيا البنيوية، طبعة بلون، ١٩٥٨، الصفحة ٢٤٢، الفصل الحادي عشر «بنية الأساطير»، وقد نشرت في البداية في ملف «ندوة حول الأسطورة» في صحيفة الفولكلور الأمريكي، المجلد ٧٨، العدد: ٢٧٠، تشرين الأول- كانون الأول ١٩٥٥، الصفحات ٤٢٨- ٤٤٤، باللغة الانكليزية، وتحت العنوان التالي. «الدراسة البنيوية للأسطورة».

عن الأدب تسقطُ من تلقاء ذاتها، حسب هذه النظرة، وقد غدا من غير الممكن إبداعُ نصوصٍ تشكيلية، وسينمائية، أو أدبية عن أسطورة أوديب، دون أن تبقى حاضرةً في الذهن، بصورة ما، ذكرى سوفوكل، أو ذكرى فرويد، كما تؤكّدُ ذلك أمثلةٌ متباينةٌ كمثالِ أوديب ملكاً لبازّوليني، والآلة الجهنمية لكوكتو. إن التعارضَ بين الأدبِ والأسطورةِ لا يصبحُ حينذاك تعارضاً بين الجزء والكل فحسب، وإنما أيضاً تعارضَ تفرُّد كلِّ نصٍ بمواجهة مجموعةٍ من النصوص، أو بمواجهة كلية مجموعٍ وثائقي معين على الأقل. وفي الواقع، فإن الصفةَ البيّنةَ لقصةٍ متفردة معينة، ولخطابٍ متميزٍ معين، تنفصلُ عن الكثرةِ الكاثرة من الممكنات، حتى لو كانت هذه الممكنات لا تزالُ تخضعُ لقوانينها الخاصة. ويتفقُ والحالة هذه، أن يُعارضَ فرويد كافةَ النصوصِ المروية المسرحية للأسطورة مستبدلاً بها خطاباً يمكن أن يغدو فيه مسارُ أوديب تعبيراً مجازياً عن صعوبة العيش، بنفس الصورة التي يعارض بها ت.س. إيليوت سوفو كل وسلسلة خلفائه كلّها بتبديل قتلِ الأب، وبإحلال خطيئةٍ سلوكيةٍ فاحشةٍ محلّه. وهكذا، فإن كلَّ تناولٍ خاصٍ للمعين الأسطوري القديم يتعارضُ، في خصوصيته ذاتها، مع المعرفة التي يمكن أن نمتلكها عن المجموع الوثائقي إذا أُخذ برمتّه. وما من عملٍ مكتوب حول أوديب إلا ويتعارض مع أسطورة أوديب، في الوقت الذي يصوغها فيه، وبالصورة نفسها التي يتعرضُ بها كلُّ عملٍ أدبيٍ محددٍ مع الأدب، وكلُّ تمثالٍ مع فن نحت التماثيل، وكلُّ توليفةٍ مع الموسيقا. وهناك صعوبةٌ أخرى تبقى مع ذلك، وكأن أقوال كلودليفي- شتراوس قد أشارت إليها أكثر مما أزالتها، ومنها قوله: «إن الأسطورة تبقى أسطورةً طالما اعتُبرت كذلك.»(١) ويبقى أن نتساءلَ، في الواقع، عما يدعونا إلى اعتبارها كذلك، في صيرورتها المتغيرة الشكل. بيد أن هذه مسألةٌ تتجاوزُ قصدنا من كل ناحية، وقد لا يكون هناك مخرجٌ آخر بالنسبة لنا إلا أن نقبلَ النظرَ إلى أوديب، كما ننظر إلى بروميثيوس،

---

(١) المرجع المذكور: صفحة: ٢٤٠.

وأنتيغونا، وإلكترا، وعدد آخر غيرهم، على أنهم أبطالٌ أسطوريون، أصبح وجودُهم لا ينفصل عن النصوص الكبرى التي أكدّت لنا كيانهم.

النصوص الأولى:

إن تلميحات الأدب الأولى إلى الحرب التي تناصَبَ فيها العداءَ (ابنا) أوديب، إيتيو كل وبولينيس، والتي تؤلِّفُ موضوعَ ملحمةٍ ضاعت الآن، وهي ملحمة طيبة، إنّما نجدُها في الإلياذة[1]. ويذكرُ هوميروس كذلك أسطورة أوديب في النشيد الحادي عشر من الأوديسّة، وذلك من البيت ٢٧١ حتى ٢٨٠. فحين ينزلُ أوليس إلى الجحيم، يلتقي شبحَ والدةِ أوديب، إيبيكاستا التي يذكرُ مصيرها المأسوي.

ونجد أيضاً تنويهاً سريعاً بالأسطورة عند إيزيود، في ديوانه: نَسَب الآلهة، في البيت ٣٢٦، وفي كتابه: الأعمال والأيام، في الأبيات ١٦١-١٦٣، وكذلك عند بيندار في: الألعاب البيثارية الرابعة، في البيت ٤٧٦. ثم يأتي عصرُ مؤلِّفي المأساة الثلاثة الكبار. اسخيلوس، الذي ضاعت أوّلُ مأساتين له من ثلاثية لايوس وأوديب، أما المأساةُ الأخيرةُ والوحيدة التي نمتلكها، وهي سبعةٌ ضد طيبة، فقد جرى تمثيلُها في ربيع عام ٤٦٧ ق.م. ونَدينُ له أيضاً بدراما هجائية، ضاعت الآن، واسمها: أبو الهول. وسوفوكل الذي قدم أوديب ملكاً حوالي عام ٤٣٠ ق.م، أما مأساته أوديب في كولون، التي كانت آخر مؤلِّف له، والتي كُتبت كما يبدو عام ٤٠٧ أو ٤٠٦ ق.م فقد مُثِّلت للمرةِ الأولى بعد وفاته عام ٤٠١، وأخيراً، أوريبيد، الذي ضاعت مأساتاه المسماتان: كريزيب وأوديب، والذي يعودُ تاريخُ مأساته: الفينيقيات إلى عام ٤٠٧. ويُضافُ إلى هذه النصوص ذكرى العديد من بقايا المؤلفات التي ضاعت الآن، من مثل ملحمة طيبة، وملحمة أوديب، اللتين يُفترضُ أنهما

(١) النشيد الرابع، البيت ٣٧٨ وما يليه، النشيد الخامس، البيت ٨٠٤ والعاشر، البيت ٢٨٦، والرابع عشر، البيت ١١٤.

أُلِّفتا انطلاقاً من أناشيد ملحمية أكثر قدماً، و يضاف مؤلّف الشاعر المأسوي فرينيكوس، الذي ضاع أيضاً، وربما يكون سابقاً لمؤلّف اسخيلوس. إن هذه البقايا هي مقاطعُ شعرية، لا تكادُ تتعدى بضعةَ أبيات بالنسبة لملحمة أوديب. وعروضٌ موجزةٌ، وملخّصاتٌ، وحتى تلميحاتٌ أعاد تدوينها المعلقون على المؤلفات القديمة، أو رسّامو الأساطير الذين لهم إسهامٌ لا يمكن إغفالُه، إذ أننا ندين لهم أحياناً بالقليلِ الذي نعرفه عن المؤلفات التي كانت، بالنسبة لمعاصريهم، على جانبٍ من الأهمية، يعادلُ أهميةَ مأساة كريزيب وأوديب لإسخيلوس غير أن هذه البقايا جميعَها ليست على نفسِ الدرجة من الدقة: «فالبعض» يشيرُ إلى حواشي مأساة الفينيقيات، «ويقولون إنّ أوديب قتل أيضاً أمّه (...). والبعضُ يقولُ إن لايوس قد قُتِل على يدِ أوديب، لأن كليهما كان يحب كريزيب[١]». وهنا النقطةُ التي يلتقي فيها الرجوعُ إلى الأدب بالرجوع إلى الاسطورة، وباستطاعتنا أن نتجه من أقدم المصادر الأدبية المعروفة للأسطورة نحو الأسطورة نفسها.

الأسطورة: بعض التعريفات:

تُستخدم كلمة أسطورة في معانٍ عديدة، وذلك بدءاً من استخدامنا اليومي لها في لغتنا المحكية، وحتى التعريفات الفريدةِ التي يعطيها إياها المتخصصون في المجالات المختلفة، مثل مجال التحليل النفسي، والأنتروبولوجيا، وتاريخ الأديان، بحيث لا يُعتبر أمراً عديم الفائدة ربما أن نقابلَ بين عددٍ من التصورات عن واقعٍ يرتبط بإحدى القصص الكبرى في العصر اليوناني القديم.

ماري ديلكور: الأسطورة الدينية هي محاولةٌ لتفسير واقعٍ نحسّ وكأنه مكتنفٌ بالأسرار، وهذا الواقع طقسٌ آيلٌ إلى الانحطاط في غالب الأحيان، ولكن ليس دوماً. أما التفسيرُ فيتميّز بتشخيصٍ يحوّلُ الانفعال المشتركَ بين من يستخدمون الأسطورة إلى حادثةٍ فريدة. وهذه التجربة المتفردة، ما إن

(١) تذكر ماري ديلكور ذلك في المرجع السابق: صفحة: ٢١٩.

تُطرح باعتبارها مثالاً يُقتدى به، حتى تصطبغ بطابعٍ عاطفي تنجمُ عنه ديناميةٌ تصلحُ للتأثير على كل الجماعة التي تقبلُ هذه التجربة.

«الأساطير والذاكرة»، من كتاب: أوديب أو أسطورة الظافر، طبعة دروز، ١٩٤٤، صفحة: ٢٢٣.

ميرسيا إيلياد: تروي الأسطورةُ تاريخاً مقدساً، فهي تقصُّ حادثةً جرت في الزمن الأولي، زمن «البدايات» الخرافي(...)، والأساطير، إجمالاً، تصفُ هجمات المقدس (أو «الخارق للطبيعة») المتنوعة والمثيرة أحياناً على العالم، وهجمةُ المقدس هذه إنما هي التي تؤسّسُ العالم حقاً، وهي التي تجعله على ما هو عليه الآن.

سمات الأسطورة، غاليّمار، ١٩٦٣، صفحة: ١٤

ليفي- شتراوس:

١- تشكلُ الأسطورةُ جزءاً لا يتجزأ من اللغة، فعن طريق الكلام، إنما نعرفُ الأسطورة، إنها ترتبطُ بالخطاب.

وإذا أردنا أن نعرض الصفات النوعية للفكر الأسطوري، فسيتعيّن علينا أن نُثبِتَ أن الأسطورةَ موجودةٌ في اللغة، وفيما وراء اللغة في آن واحد.

٢- ترجعُ الأسطورةُ دوماً إلى حوادث ماضية: «قبل خلق الكون» أو «خلال العصور الأولى»، وعلى أية حال، «منذ زمن بعيد». إلا أن القيمة الجوهرية التي تُنسَبُ إلى الأسطورة تنجم عن كون هذه الحوادث التي يُفترض فيها أن تكون جرت في لحظة زمنية محددة، عن كونها تشكل أيضاً بُنيةً دائمة، وهذه الأخيرةُ ترتبطُ بالماضي، والحاضر والمستقبل في آن واحد.

٣- يمكننا أن نعرِّفَ الأسطورةَ على أنها تلك الطريقة في الكلام التي تصبح فيها عملياً قريبةً من الصفر العبارةُ التاليةُ: المترجمُ خائنٌ

النص: Traduttore, Traditore.، وبهذا الصدد، فإن مكان الأسطورة، على مستوى أنماط التعبير اللغوي، يتعارضُ مع الشعر، مهما أمكن القول لتقريبهما (...)، وأياً كان جهلُنا بلغةِ وثقافةِ الشعب الذي عثرنا على الأسطورة عنده، فإن كلَّ قارئ في العالم أجمع ينظرُ إلى الأسطورة باعتبارِها أسطورة. إن جوهرَ الأسطورةِ ليس موجوداً في الأسلوبِ، ولا في طريقةِ الرواية، ولا في تركيبِ قواعدِها، وإنّما في القصة التي تُروى فيها. إن الأسطورةَ لغةٌ، ولكنها لغةٌ تعملُ في مستوى عالٍ جداً، ويتوصَّلُ المعنى فيها، إذا أمكنَ القول، إلى الإقلاعِ عن الأساسِ اللغوي الذي بدأ يدرجُ عليه.

الأنتروبولوجيا البنيوية، طبعـة بلـون، ١٩٥٨، الصفحات: ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢.

جيلبير دوران:

١- إن المهمَّ في الأسطورةِ ليس سياقَ القصةِ حصراً، وإنما أيضاً المعنى الرمزي للعبارات، لأنّه إذا كانت الأسطورةُ، باعتبارها كلاماً، ستُدخِلُ من جديد ضرباً من «تتابعِ الدال»؛ فإن هذا الدالَّ يظلُّ موجوداً باعتباره رمزاً، وليسَ باعتباره إشارةً لغوية «اعتباطية».

٢- وإذا أمكننا أن نجعلَ الأساطيرَ والعقد تؤولُ إلى بعضِ «النماذج» البسيطة، فإن هذه النماذج ليست علاقاتٍ وظيفيةً، وإنما هي بنىً لا كميةً ونوعيةً لفرطِ ما هو صحيحٌ أنه ليس بوسعنا فصلُ أي شكلٍ من أشكالِ النشاط الإنساني عن بُناه القصديةِ العميقة.

البنى الأنتروبولوجيا للخيـال، P. U. F.، ١٩٦٣، الصفحات؛ ٣٨٥-٤٠٢.

ديدييه أنزيو: - الأسطورةُ قصةٌ تتألفُ من تسلسلٍ يربطُ جملاً أساسيةً متميّزة؛ فهذه «التعابير الأسطوريةُ»، أو العناصرُ الأسطوريةُ الأساسيةُ

مشتركةٌ بين عدة أساطير، والأسطورةُ بمفردها تتميزُ بانتقاء التعابير الأسطورية، وبطريقة تنظيمها؛ فللأسطورة إذن بُنية الخطاب، وتقعُ الأسطورةُ، في مراتب المستويات اللغوية، بعد الصوت الكلامي، فالبادئةِ، فالتركيب اللغوي، فالجملة.

- وخلافاً لضروب الخطاب الأخرى، فالأسطورة مستقلةٌ عن اللغات الخاصة التي تؤمّن نقلها: إن الشعر غير قابلٍ للترجمة؛ أما الأسطورة فتحدث أثراً حاسماً مباشراً على القارئ أو على المستمع، أياً كانت اللغة التي تُتَرجَمُ إليها.

- الأسطورة تروي حوادث ماضية.

- إن ما ترويه الأسطورة ليس القصة الواقعية، ولا القصة المُتَخيّلةَ البحتةَ، إنها تروي قصةً خياليةً قابلةً للتصديق، وقد جرى تصديقها، قصةً فيها قدرٌ معيّن من الحقيقة.

«فرويد والمثيولوجيا»

نشرت في: إسقاطات التحليل النفسي،

العدد الأول، ربيع ١٩٧٠، صفحة: ١٢٤.

رولان بارت: ما هي الأسطورة اليوم؟ إني أعطي في الحال جواباً أوّلياً بسيطاً، يتوافق توافقاً تاماً مع اشتقاقها اللغوي: الأسطورة كلامٌ (...)، والأسطورة لا تتحدَّد بموضوع رسالتها، وإنّما بالطريقة التي تقوله بها، هناك حدودٌ شكليةٌ للأسطورة، وليس هناك حدودٌ جوهريةٌ لها.

الميثولوجيات، طبعة سوي، ١٩٥٧،

الصفحات ١٩٤- ١٩٥

روجيه كايوا: وهكذا فلابدَّ أن نبحث عن ملاءمة مغزى الأسطورة في موضع آخر كما يبدو: أن نبحث في خصائصه ذاتها، وعلى نحو أدق، في كون تعدُّدِ أصوات الإسقاط الأسطوري لنزاعٍ معين يتيح تعدُّداً في الأصداء،

يصنعُ من هذا النزاع ما يظهر أنه في البداية قدرةٌ على تركيز الحساسية، وذلك بجعله في نفس الوقت، مثيراً للاضطراب، في نقاط متعددة.

٢- هذا هو أول ديالكتيك لأصداء المعطى الأسطوري: إنه ديالكتيك الاشتداد العاطفي للمعطى، والثاني هو ديالكتيك التداخل: فمن النادر فعلاً ألا يُخفي موقفٌ أسطوريٌّ معين موقفاً أو عدةَ مواقف أخرى، بصورةٍ جزئية.

الأسطورة والإنسان، غاليمار، ١٩٣٨،

الصفحات: ٢٨-٢٩-، ٣٠.

تلك هي بعض التعريفات التي كان بالإمكان إضافة تعريفاتٍ أخرى إليها، وهي تعريفاتٌ تتطابق أحياناً بعضها مع بعض، مثل تعريفاتٍ ديدييه أنزيو، الذي يستخدم، باعتباره محللاً نفسياً، أعمال كلود ليڤي - شتراوس، وتتعارض أحياناً فيما بينها، كما هي الحال حين يعود جيلبير دوران صراحةً إلى الأطروحات التي يحتويها كتاب: الأنتروبولوجيا البنيوية. وهذه النظرات التي تدور على الأسطورة، والتي قلمّا يناط بالباحث المقارن أمر البتّ فيها، لا تخلو مع ذلك من كونها تقدم له ما يحدِّد به مجال دراسته. وعلى هذا، فإن أطروحات كاتبٍ مثل كلود ليڤي - شتراوس، والتي تدور على المستوى اللغوي الذي ترتبط به الأسطورة، وعلى التعارض الذي يستفيض فيه بين الشعر والأسطورة، أو تدور أخيراً على تعريفه لهذه الأخيرة على أنها قصةٌ أكملتها تلك العلاقة التي يحرص جيلبير دوران على الإبقاء عليها، بين الرمز وبعض مظاهر الأسطورة. إن هذه الأطروحات تفتح منظوراً أول للبحث.

إن الاهتمام الذي يوليه ميرسيا إيلياد، وليڤي - شتراوس، وديدييه أنزيو مسألة بُعْدِ الحوادث التي ترويها الأسطورة في الزمن الغابر - في تلك الأزمنة: In illo Tempore، كما يكتب الأول فيما بينهم، قد يفتح المجال لاهتمامٍ آخر، ولاسيّما وأن الكُتّابَ الثلاثة جميعاً يسلّمون باستمرارِ حاليّةٍ الأسطورة، طالما بقيت أسطورة.

وأخيراً، فإن كايوا، مثله مثل ماري ديلكور - والفكرة ذاتها موجودة أيضاً عند جيلبير دوران، أو عند ليڤي - شتراوس، وقبل ذلك، عند فرويد(١) - يلحّان كثيراً على موقف قارئ الأسطورة، أو المستمع إليها، ويلحّان على المسرحة الخاصة بالأسطورة، وعلى صبغتها العاطفية، وأخيراً على ديناميتها الخاصة، وعلى سلطتها وتأثيرها الذي ما تنفكُّ تمتلكه على دخيلة نفس من يتلقّاها.

إن الأسطورة قصةٌ، وهي قصةٌ قديمةٌ تظل راهنةً، قصةٌ تعنينا في أعمق أعماق ذواتنا؛ وأياً كانت الطريقة التي ندرسها أو نفسّرها بها. فهي مجالٌ للتفكير المتميّز، والقريب جداً من الأدب في آنٍ واحد، وبالنتيجة، فهذا المجال يتمتع بامتيازٍ بالنسبة للأدب العام. والأسطورة، لأنها قصةٌ، ولأنها ما تنفكُّ تمارس، على مرّ العصور، سحرها على أولئك الذين يسمعونها، فلا يمكنها إلاّ أن تقيم علاقاتٍ وثيقةً بالأدب الذي لا يمكنها إلاّ أن تمنحه بنيةً معينةً، ومبِّررَ وجودٍ في آن واحد، بنفس القدرِ الذي تقيم فيه العلاقات بعلم الاجتماع وعلم النفس على الأقل. ولعل ذلك هو السبب في أن خاصيةً أخرى من خصائص الأسطورة، كما قيل في بعض الأحيان، قد تكون في قدرتها على نشر بذور قصصٍ أخرى بصورةٍ لا تنتهي.

من الأسطورة إلى أسطورة أوديب:

لعل السؤال الأول الذي يطرح نفسه إذن بصدد أسطورة أوديب يتّصل بحدودها: فأين تبدأ فعلاً قصة الملك أوديب، ومتى تنتهي؟ في نظر سوفوكل، الذي كان يُسمى بسوفوكل الورع، والذي كانت تشغل ذهنه مسألة تبرير المشيئة الإلهية المستغلقة، من خلال وحي السّماء، أقل مما تشغلُه مسألةُ إبراز انعدام اليقين، في مصير إنسان يواجه السر الخفيَّ لما يتجاوزه، في نظر سوفوكل، بدأت الأسطورة بالإنذار الذي نطقت به آلهة ديلف:

---

(١) ولادة التحليل النفسي، الرسالة ٧١، تاريخ ١٥ تـــشرين الأول P. U. F.١٨٩٧، ١٩٥٦، الصفحة ١٩٨.

«هيا، أخبرني، حين أتى صوتٌ إلهيٌّ ليعلن لأبي عن طريق الوحي أنه سيهلك بيد أبنائه، أخبرني، كيف يمكنك، وبحقٍ، أن تلومني على ذلك، أن تلومني أنا، أنا الذي لم يكن والدي قد أنجبني بعد، ولم تكن أمي قد حملت بي، أنا الذي لم أكن قد ولدت بعد.»

أوديب في كولون، انظر

الصفحات (٩٦٩- ٩٧٣)

ليس ها هنا خطيئةٌ أوليةٌ، لا من جانب أوديب، ولا من جانب لايوس، لأن الكلمة الإلهية نزلت تامةً ولا مردّ لها. وعلى العكس من ذلك، فهناك نصوصٌ أخرى، قد يكون أحدها المأساة الأولى من ثلاثية أوريبيد، كانت تلقي على لايوس عبء الخطيئة الأصلية التي لا بدَّ أن تحمل وزرها ذريته بكاملها. ويؤكد أحد العروض الموجزة لمأساة الفينيقيات أن «لايوس رأى في طريقه، وهو آتٍ من طيبة، رأى كريزيب، ابن بيلوبز، فأغرم به، وأراد أن يأتي به إلى طيبة، وحين رفض الفتى ذلك، اختطفه لايوس، بلا علمٍ من بيلوبز، فقاسى هذا الأخير عذاباً شديداً لفقد ابنه، وحين عرف الحقيقة فيما بعد، لعن المذنب، ودعا عليه بالحرمان من الأطفال، أو أن يموت بيد ابنه، إذا صار لديه أطفال»(١). وفي موضعٍ آخر، فإن ظهور أبي الهول هو الذي يبدو مرتبطاً باختطاف كريزيب وانتحاره. في حين كان هذا الظهور عند سوفوكل كنتيجة العار الذي سبّبه موت الملك لايوس دون ثأر. وإجمالاً، فيمكننا أن نعتبر، على حدٍ سواء، أن الأسطورة تغطّي تاريخ عائلة اللايوسيين بأكمله، وهي العائلة التي لا بدّ أن تبيد عن بكرة أبيها، من لايوس حتى أبناء أوديب، وذلك من جرّاء ما ترتِّبه الخطيئة الأولية من تبعاتٍ عليها، أو نعتبر أن الأسطورة تنحصر في بعض الحوادث الكبرى التي طبعت مصير أوديب بطابعها. وفي الحالة الأولى، فإن قصة أوديب لا تطغى فقط على كل الملاحم التي تدور على طيبة، والتي تظهر في الأغلب وكأنّها خواتم القصة الرئيسية،

---

(١) أوردت ذلك ماري ديلكور، المرجع السابق، الصفحة: ١٤.

وإنّما تطغى أيضاً على قصة أنتيغونا التي تكشّفت مع ذلك على درجة كافية من الغنى والخصوبة في ذاتها، لأنها وجدت استقلاليّتها في وقتٍ مبكّرٍ جداً. ولكي نُراعي في نفس الوقت الحدود المخصصة لهذه الدراسة، ونراعي التقليد الذي ميّز بصورةٍ عامة تمييزاً شديد الوضوح بين حياة أوديب وأنتيغونا من جهة، وحياة أوديب وابنيه من جهةٍ أخرى، فمن المسلّم به أننا سنمركز ما سيأتي حول مغامرة أوديب وحدها. ومن هنا يأتي تقطيع هذه السّلسلة الروائية إلى خمس حوادث أساسية، نجدها متطابقة فيما بينها، من خلال فيض نصوص الأسطورة المروية، وكثرة التفاصيل التي ترافقها، والتي هي من ميزات مصير أوديب كما أنها في نفس الوقت تترتبّ ترتيباً واضحاً فيما بينها:

التخلّي عن الطفل:

إن أولى هذه الحوادث هي حادثة التخلي عن الطفل وتركه على جبل السّيتيرون: فيقرر لايوس وجوكاستا، وقد أقلقهما الخطر الذي يمثّله ابنهما بالنسبة إليهما، يقرران إبعاده. وفي نظر ماري ديلكور، التي تقارن بين طفولة أوديب وطفولة سيروس وبيرسيه، وتيليف، أو حياة أتالانتا التي تخلّى عنها أبوها لأنها فتاةٌ، ولأنه كان يرغب في أن يكون له صبي، في نظر ماري ديلكور: ينبغي البحث عن أصول هذه الحادثة الأولية في إبعاد المواليد ذوي التأثير السّيء والذين يصبحون رُسُلَ المدينة. إن «المجرَّبين»[(١)] الذين كانوا يمتحنون، على تلك الصورة، كانوا يمتلكون قوة مزدوجة، قوة مؤذية بالنسبة للمدينة، طيلة بقائهم فيها، غير أنها كانت تصبح قوةً خيّرةً حين يُستَبَعدون منها، وخصوصاً حين كانوا يفوزون في المحنة ويخرجون ظافرين من الامتحان الإلهي، فيظهر ذلك باعتباره علامةً ملموسةً على الاصطفاء الإلهي، كما يهيئهم ذلك لأكثر المصائر بطوليةً، ولا يكاد يكون هناك شكٌ في أن العديد من تفاصيل الأسطورة الأوديبية تجد جذورها في هذا التفسير.

---

(١) المجربون ترجمة لكلمة: Pharmakoi. ومعناها: الذين كانوا يمرون بتجربة الآلهة، أو بامتحانها، فإن خرجوا ظافرين، أصبحوا مختاري الآلهة التي اصطفتهم. (المترجم ز.ع).

كان أوديب مولوداً سيء الطالع، وكان مشوّهاً زيادةً على ذلك، سواء كان منذ ولادته، أو بسبب تلك العصا، أو تلك المسلاّت الذهبية التي مرَّروها عبر عرقوبيه. غير أنه سيصبح ملكاً، وفضلاً عن ذلك، فسوف يؤُتى قبرُه القدرة الخيّرة. وهكذا تنعقد، اعتباراً من الحادثةِ الأولى، حادثةِ التخلي عن الطفل على جبل السّيتيرون. أو حادثة غمره بالماء ضمن صندوق، وهي روايةٌ أخرى للحادثة، تثبت ماري ديلكور وجودها[1]، تتعقد الخيوط المختلفة لهذه القصة: فمن ناحية، ضعف البطل، سواء كان ضعفاً مرتبطاً بجرح في عرقوبيه، أو مرتبطاً بأصله العائلي، إذ أن اسم جدِّه ذاته كان يقضي عليه بالعرج، ومن ناحية أخرى، للقوة التي كان لا بدَّ لها أن تصنع منه بطلاً، والتي تؤكّد عبر الامتحان الإلهي الذي اجتازه، تؤكِّد على الوعد بالاصطفاء الإلهي المسبق.

مقتل الأب:

ما إن يبلغ الفتى سنَّ الرشد حتى يلتقي أباه ويقتله. وفي نظر ماري ديلكور، فإن «محاكمة الرب تنتهي دوماً بالإدانة، فإذا تحول الحكم لصالح المتَّهمَ، فإن المتَّهِم هو الذي يهلك»[2]. ولكنها تلاحظ كذلك أن قتل الأب هو إحدى الجرائم التي كانت تبدو أفظع جريمةٍ في نظر اليونانيين، وأن النصوص المروية المختلفة للأسطورة كانت تجهد على الأغلب للتخفيف من قيمة فعلةٍ كهذه، إما بالتذرّع برعونة أوديب الفتى، وإما بالتذكير بأن أوديب لم يتعرّف والده، وهو جهلٌ سيلقى، على كل حال، تفسيراً مختلفاً تماماً على يد التحليل النفسي. ومهما يكن من أمر، فإن ماري ديلكور تربط هذه الحادثة بأحد الموضوعات الكبرى لمؤلّفها، وذلك حين ترى فيه أثراً لطقسٍ ديني عن الصراع بين الشيخ والفتى، للاستيلاء على السلطة، وهما هنا الأب الذي دبّت إليه الشيخوخة وابنه.

---

(١) المرجع السابق: صفحة، ٢٣.

(٢) المصدر السابق: صفحة، ٦٦.

الانتصار على أبي الهول وجواب اللغز:

بعد انتصار أوديب على أبيه، يحرز انتصاراً ثانياً، على الوحش هذه المرة، قبل أن يبلغ طيبة. وفي الواقع، فإن أبا الهول يتبدّى على أنه وحشٌ أنثى، وثلاثيُّ التكوين. إنه لبوةٌ، وطيرٌ، وحيةٌ في آن واحد. ويرسله هاديس أو آريس أو هيرا التي كانت تبتغي إنزال العقاب بلايوس لارتكابه حبّاً مضاداً للطبيعة. لقد كان أبو الهول يقيم في ريف طيبة، حيث يفترس الفتيان الذين يصلون إلى متناوله، ولا يحسنون الإجابة عن أسئلته. ولقد أمكن الربط بين أبي الهول والاعتقاد الديني بأرواح الموتى من جهة، وهذا ما أثبتته روايات الأيقنة التي كانت تصورّه في أغلب الأحيان جالساً على عمودٍ مأتمي، وله جناحان كبيران، كما أمكن ربطهُ من جهةٍ أخرى، بما تسميه ماري ديلكور بـــ «الكابوس المسيطر»، ولقد أشير كذلك إلى أنه لم يظهر في أساطير يونانية أخرى غير أسطورة أوديب، وأن هذه الحادثة، حتى في الحالة الأخيرة، قد ذكرها الشعراء على الغالب ذكراً أكثر مما عالجوها معالجةً حقيقية. وفي الأساطير اليونانية التقليدية، يطرح أبو الهول لغزاً مبتكراً، كما يبدو، بالقياس إلى مجمل الأساطير اليونانية، وذلك لكونه يتعلق بالإنسان، وليس به، فيموت أبو الهول حين يعرف أن اللغز قد حُلّ، وكأنّ الأيقنة التي جمعتها ماري ديلكور في نهاية مؤلّفها تشير إلى أن هذا النصّ المروي للحادثة هو نصٌّ «أسبغت عليه صبغةٌ روحية». أو كما تقول أيضاً، هو نصٌّ «مطهّرٌ» ممّا كان يعطي في بادئ الأمر إحساساً بأنه محاولةٌ للاتحاد الجنسي بين الوحش وأهالي طيبة الذين كانوا يصلون إلى متناوله. وهناك بيتٌ شعري لإيشيل يؤكد هذا التفسير، فيُقال في هذا البيت إن أبا الهول مصورٌ على ترس بارتينوبيه «وهو يحمل تحته أحد القدموسيين»[١]. ومهما يكن من أمرٍ مع ذلك، فإن أوديب يخرج ظافراً من ذلك الامتحان الذي بعده ينفتح طريق طيبة أمامه.

---

(١) القدموسيون: أحفاد قدموس: المؤسس الأسطوري لطيبة. (المترجم ز.ع).

الزّنى بالأقارب أو الزّواج بجوكاستا:

وهنا تقعُ أكثر حوادث حياة أوديب تعقيداً. إن البطلَ يبلغُ طيبة التي يعدون فيها من ينتصر على الوحش بمنحه يد الملكة، كما في العديد من الحكايات. ويتزوج أوديب إذن جوكاستا، ويتسنّم الملك بناءً على ذلك. غير أن الملكة هي أمُّه، ولا بد لأوديب أن يكتشف لاحقاً أنه قد جعل من نفسه مذنباً بأسوأ الجرائم.

ولا تتردد ماري ديلكور في أن ترى في هذه الحادثة اتصالاً بين نواتين أسطوريتين من منشأ مختلفٍ كل الاختلاف، وهي تميِّز تمييزاً واضحاً بين الزواج بالأميرة والاقتران بالأم. وحسب رأيها، فإن النواة الأولية للأسطورة ربما لم تكن تحتوي موضوع الزنى بالأقارب، والذي تسميّه «موضوعاً عاطفياً». إن أوديب، بطل الظفر بالسّلطة، و«بطل الامتحان الإلهي»، الذي يخلِّصه الاصطفاء الإلهي، ربما يكون قد ظلّ ملكاً، وملكاً سعيداً في النصوص الأولية، وربما كان الشعراء، فيما بعد فقط، قد أصدروا حكمهم على تسنُّمه للعرش، وأدانوه، أثناء نشوء شكلٍ من الأخلاق غدا مستقلاً عن الطقوس فيما بعد. ومن الواضح مع ذلك أن فرويد. وكذلك جميع علماء التحليل النفسي الذين خلفوه، سيدرسون هذه الحادثة دراسةً مختلفة تماماً، وأكثر تركيباً، هذه الحادثة التي ستفسّر كافة تفاصيلها بناءً على استيهام الاقتران بالأم(١) منذ ذلك الحين، كتفصيل الطريق المتفرّع الذي يذكره الدكتور أبراهام، أو تفصيل مدينة طيبة نفسها، في نظر علماء آخرين. ويظل الأمرُ الأكثر غرابةً مع ذلك هو أن ماري ديلكور، برغم الأمور التي تنفيها، لا يفوتها أن تقدُّم إسهاماً في هذا التفسير، وذلك حين تذكر بذاتها العلاقة الوثيقة الرمزية التي توحِّد بين امتلاك الأم، وامتلاك مسقط الرأس، في ذهن القدماء، وفي نصوص مختلفة الغايات، والنبرة، كنصوص أفلاطون أو نصوص قيصر. ويمكننا على أية

---

(١) دكتور كارل أبراهام: «تقاطع الطرق في أسطورة أوديب»، التحليل النفسي والثقافة، طبعة بيو، ١٩٦٥، الصفحات /٢٠٣-٢٠٥/.

حال أن نؤكّد، بصدد هذه الحادثة، أن كل لبس الأسطورة الأوديبية متضمّنٌ فيها، كما كان متضمّناً قبل ذلك في اللقاء مع لايوس. فمع هذا الارتقاء السعيد إلى الملك والاحتفال الزّفافي للزواج بالأميرة والذي هو نتيجةٌ طبيعيةٌ لذلك الارتقاء، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، نجده في الاكتشاف الفظيع لانتهاك المحرّمات الملازم لهذا الاكتشاف.

قصاص أوديب:

أثرّت حادثتا قتل الأب والزنى بالأقارب على رسّامي الأساطير الأوائل، والذين أمكن الاحتفاظ بما خلّفوه لنا، أثرتا تأثيراً شديداً أدى إلى إحداث العديد من الانتقالات في مواضع هاتين الحادثتين. ففي بعض الأحيان، يجري التخفيف من مقتل الأب بكافّة ضروب المواربات، وأحياناً يجري التخفيف من الاقتران بالأم التي يتمُّ الفصل بين أدوارها المختلفة، كزوجة للايوس، وأمٍ وامرأةٍ لأوديب، وأخيراً كأمٍ لذريته. وفي هذه الحالة، يعزى قصاص أوديب، ذلك البتر الذي ينزله بنفسه، والذي تواجهه الجوقة بالاستنكار، في أوديب ملكاً، يعزى قصاص أوديب إلى فكرةٍ ابتكرها الشعراء. ومع أن ماري ديلكور تورد بضعة أمثلةٍ، تقع في فتراتٍ زمنيةٍ متأخرة حقاً، وتعاقب فيها بالعمى جرائم الزنى، أو الحلم بالاقتران بالأم، فهي لم تجد آثاراً أخرى للبتر الذي ينزله أوديب بنفسه مختاراً، إلاّ عند سوفوكل. وفي الواقع، وبالنسبة للحديث الذي يعنينا، والذي يتعلّق خصوصاً بالأدب الذي يأتي بعد سوفوكل، فإننا نعلّق قليلاً من الأهمية على كون هذه الحادثة على درجة من القدم تزيدُ أو تنقص، طالما أن الأمرَ الجوهري هو أن هذه الحادثة قد اعتُبرتْ حادثةً كبرى في نظرِ الوعي الحديث.

الاصطفاء الإلهي:

لم تلقَ الحادثةُ الأخيرة في مسار حياة أوديب، وهي ليست الحادثةَ الأقلَّ شأناً من غيرها، إذ أنّها تغذّي مأساة سوفوكل الثانية بأكملها، لم تلق أية

تفسيرات، لا من جانب ماري ديلكور، ولا من جانب فرويد الذي لديه مناظير أخرى. فحين يصل البطل إلى نهاية مصيره في غابة كولون، تختطفه الآلهة، فيقال بوضوح إن قبره سيكون مباركاً بالنسبة إلى الأرض التي ستحملُه، ومع أننا نجد في هذا ذكرى القدرة التي نتعرفها لدى الرسول الذي انتصر في الامتحان الإلهي، فلا يبدو أن هذه الحادثة الأخيرة قد عولجت كثيراً، إلاّ اعتباراً من مسرحية الفينيقيات، أي اعتباراً من الأعوام ٤١٠ ق.م، قبل سوفوكل. وعلى أية حال، فمن المؤكد أن هناك أكثر من مكان في اليونان يطرح على أنه مكان قبر أوديب، ويمكننا أن نعتبر أن هذه الأماكن تُثبِتُ الأصلَ الدينيّ للحادثة[١].

ذريّة أوديب:

ربما وجب علينا أن نعتبر أن موت أوديب لا يضع نهايةً لأسطورة أوديب التي لا يمكن أن تنتهي إلاّ بالانقراض الكامل لسلالته، مع أن موت أوديب يترافق وانتحار جوكاستا، في بعض النصوص المروية على الأقل. لقد كان لأوديب فعلاً أربعةُ أطفال من زواجه بجوكاستا: صبيّان هما إيتيوكل ويولينيس، وهذان الابنان سيكونان أخويه أيضاً، كما يجعله سوفوكل ينطق بذلك، مستخدماً عباراتٍ فيها توريةٌ مشؤومةٌ، وبنتان هما أنتيغونا وإيسمين. وهذه السلالة تندمج طبعاً بقصة الاقتران بجوكاستا لتزيد من خطورة هذا الاقتران، وتضمن صحّةَ حدوثه. ويقع على عاتق هؤلاء الأطفال الأربعة، بالإضافة إلى ذلك، أن ينقلوا، في هذه الأسطورة البالغة الإتقان، أن ينقلوا إلى الحاضر خطيئة تنتمي إلى الماضي، غير أن هذا الاستخدام الأدبيَّ والمسرحي لذرية أوديب لا يمكنه أن ينسينا أن السلسلةَ الجديدة من الحوادث التي ستُفتح مع قصة هذه المصائر الأربعة، تستمرُّ في الخضوع لقانون الأسطورة، الذي هو، كما يؤكّد كلود ليڤي - شتراوس، قانونُ تقدُّمٍ حلزونيّ، أو كما يقول

(١) حول هذه النقطة، انظر جورج ميوتيس: العناصر الدينية في مسرحية أوديب في كولون، جامعة نوشاتيل، ١٩٤٠.

أيضاً، قانون بنية مورّقة، علماً بان الوريقات فيها لا تتكرر بطبيعة الحال بصورة متماثلةٍ تماثلاً دقيقاً، وان لهذا التكرار نتيجةً خاصةً به. وهو «أن يجعل بنية الأسطورة واضحةً جلية»[١] وهذا هو شأن ماري ديلكور، فهي لم تكن تؤكد خلاف ذلك، حين تتبيّن أن «الأساطير تتطور بإضافة موضوعات متماثلة إليها»[٢]. وفي الواقع فإن المنافسة التي يتجابه فيها الأب وابنه في شخص لايوس وأوديب، تستمرُّ في الجيل الثاني بين أوديب وابنيه، كما قد يجدُ التقاربُ بين أوديب وجوكاستا ضرباً من الامتداد في الحنان الذي ستبديه أنتيغونا وإيسمين نحو والدهما. إلاّ أن لحظةً تأتي في الأسطورة، وكأن أنتيغونا قد وجدت استقلالها الذاتي فيها، ويفتح موتُ آخرِ سليلةٍ من عائلة اللايوسيين الملعونة، يفتح حينذاك باباً آخر للموضوعات والأساطير لا يمكن أن يتوضّع على أسطورة أوديب، دون أن يُبهظ المعطى الأساسي فيها، كما لا يمكنه أن يمتزج بالأسطورة.

تلك إذن هي الحلقات الحاسمة في سيرة حياة أوديب، على مستوى الحكاية. غير أننا نكون قد قلّصنا مغزى الأسطورة على نحوٍ خطير، وحرمناها، على أية حال، من بعدٍ لا يمكن إغفاله، وسطّحناها بصورةٍ ما، إذا لم نحتفظ إلاّ بسلسلة حوادث الأسطورة، دون أن نولي ما يتعلق بنظام الحكاية أيَّ اعتبار، وما يتعلق بالتالي بنظام الأفعال والوقائع، على نحوٍ أقل مما يتعلّق بالوصف. وأفضل مثالٍ على ذلك هو بلا جدال موضوع عَرَجِ أو خَرَقِ السّلالة بأكملها، والذي يخصِّص له كلود ليڤي - ستراوس عموداً كاملاً في عرضه التوضيحي للأسطورة، مع أنه لا يورد فيه أيَّ فعلٍ من أفعال أوديب، أو أفعال أيَّ مشتركٍ آخر في تلك القصة. لقد تيسّر لجيلبير دوران أن يشير إلى أن هذه القراءة للأوديب يغلب عليها الحدسُ أحياناً أكثر مما يغلب عليها المنهجُ، وان ذلك العمودَ الرابع، الذي «لا يؤكد إلاّ على العصر الدّلالي

(١) الأنتروبولوجيا البنيوية: صفحة، ٢٥٤.

(٢) أوديب أو أسطورة الظافر: صفحة، ٢١٩.

الخالص للبتر أو العجز»[١]، لا يعنى إلاّ بأخذ القصة باعتباره. فسواء كانت الأسطورة بآن واحد حكايةً أم وصفاً، فلا بدَّ لنا أن نتبيّن مع ذلك أننا أمام أسطورةٍ متجانسةٍ بصورة تُلفت النظر. ولأننا بلا شك لا نعرف أسطورة أوديب بدرجة كبيرة إلاّ عن طريق نصوصٍ مرويةٍ يغلب عليها الأدبُ أكثر مما تغلب عليها طقوسُ العبادة، فإن الانطباع بأن «كلَّ شيء ممكنٌ في الأسطورة» والذي هو انطباعٌ قوي جداً لدى قراءة مصادر أسطورية أخرى، غير المصدر الإغريقي الأسطوري، هذا الانطباع يفسح المجال هنا للاهتمام الذي يمكن أن تثيره سيرةٌ أسطوريةٌ معينةٌ مرسومة رسماً محكماً. غير أن مصير أوديب، كما يتبدى في قوته ووضوحه، ليس بسيطاً إلى درجةٍ لا تثير فيها بعض الحوادث الكبرى في حياته أسئلةً وفيرة.

المحاور الثلاثة لموضوعات الأسطورة:

إن حياة أوديب، كطفلٍ لقيطٍ، ثم كملكٍ، وكمجرمٍ وضريرٍ، هي حياةُ على درجة كبيرةٍ من الغنى، والتنوُّعِ، والاختلافِ بحيث تعدّدت أيضاً الموضوعاتُ التي ترتبط بها. ومع ذلك، فهي تنقسمُ دون عناءٍ كبير إلى ثلاثِ طوائف لا بدّ أن ترتبطُ من ناحيةٍ بالمُلْكِ في طيبة، ومن الناحية الأُخرى، بالوحي الإلهي الذي وجّهَ مصائرَ اللايوسيين، بعائلة أوديب أخيراً.

ويتضّح أن المُلْكَ موضوعٌ أكثرَ خصوبةً مما يبدو عليه للوهلة الأولى. إن المُلْكَ الذي يرتبطُ، بلا جدالٍ، في البدء، باعتقادٍ يخصَّ الاستيلاءَ على السُّلطة، ويرتبطُ بطقوسٍ لها صلةُ بهذا الاعتقاد، كما يبدو أن ماري ديلكور قد أثبتتْ ذلك بصورةٍ نهائية. إن المُلْكَ يمكن أن يخفي أيضاً موضوعاً سياسياً، عَرَفَ فولتير كيف يميِّزه فيه تمييزاً جيداً، فوق ذلك، ويخفي موضوعاً أكثر اتساعاً هو موضوعُ سلطةِ الإنسان، ويتبدى تسنُّمُ العرشِ بآن واحد كدليلٍ على قوةِ أوديب الاستثنائية، سواء كانت قوةً جسدية أم عقلية، وكتكريسٍ لها، كما

---

(١) البنى الأنتروبولوجية للخيال: صفحة، ٣٨٥.

يثبتُ ذلك انتصارُ الملكِ الشاب على الملك الشيخ، وربما أكثر من ذلك أيضاً، كما يثبتُه الانتصارُ الذي أتاحَ له التغلبَ على الوحش. فالمرءُ لا يصبحُ ملكاً في الأسطورةِ إلاّ بعد أن يجتازَ عدداً من الامتحاناتِ الطبيعية، والخارقةِ للطبيعة، والسلطانُ الذي يتمّ الظفرُ به على هذا النحو يحدِّدُ حينذاك مجالَ قوةِ البطل. وميدانَ سُلطته. ولم يفتْ هذا الأمرُ سوفو كل، الذي يقدمُ في شخصِ أوديب الملك شخصيةً مأسويةً يتبدى عقلُها، قبلَ كلِّ شيء، كنزعةٍ إلى الاعتدالِ، وصفاءِ الذهن، والوضوحِ، وإرادةِ التأثير، والفعاليةِ، إلى أن ينتشي هذا العقل بنفسه، ويغدو شغفاً بالمجهول، أو بالحقيقةِ المحرّمةِ، أو حين يقدَّمُ سوفو كل بطَلَه، قبل أن ينجلي سوءُ الفهم، باعتباره «ابناً للقدر» فخوراً بالمُلْكِ الذي ظفر بنفسه به، أكثر من فخره بالمُلْكِ الذي كان يمكن أن يرثَه في كورنثيا. ومن موضوعِ حصولِ أوديب على السلطةِ بقدراته الفردية، إلى موضوعِ الشغف بالعقل، والزَّهوِ بتحقيق الذات، ليس هناك سوى خطوةٍ، يجري اجتيازُها قبل الاستدراكِ الذي يحدث في نهاية أوديب ملكاً، وفي أوديب في كولون، وكذَلك، قبل أن يصنع كاتبٌ مثل جيد من هذا الموضوع مركزاً لمسرحيته، قاصداً ذلك كلَّ القصد. إن أوديب هو أولاً ملكُ منتصرٌ[1]، خلافاً لما سينادي به أرسطو في كتابه: فن الشعر، وهو بعيدٌ عن أن يكون إنساناً «قريباً من الطبقة الوسطى». وكما كان واضحاً للعيان منذ النصوصِ المرويةِ الأولى للأسطورة، فإن أوديب هو ذلك الذي حَسَب قوَّتَه في الصراع بمقياس النصر، وهو بهذا المعنى قريبُ تماماً من أكبرِ أبطالِ تأكيدِ الذات، وتمجيدِ العقل الذين عرفَهم الوعي الحديثُ. إن الأسطورةَ تدعو إلى القول، شأنها شأن سوفوكل، قبل وقوعِ الكارثة، ومع فريدريك نيتشه: «ذلك هو الإنسان»[2].

---

(١) أرسطو، المذهب الشعري، جمعية «الآداب»، ١٩٦٥، ترجمة، ج، هـــاردي، ١٤٥٣، الصفحة: ٤٩.

(٢) Ecce Homo: هذا هو الإنسان: كلمات قالها بيلاطوس البنطي، حينمـــا رأى يـــسوع المسيح مكلّلاً بالشوك، وفي يده عود من قصب، بمثابة صولجان (المترجم: ز.ع).

والمحورُ الثاني بين محاورٍ الموضوعات الكبرى التي توجِّهُ سيرة أوديب هو محورُ وحي السماء، وهو موضوعُ متضادٌ مع الموضوعِ السابق، ومُثْبَتٌ في كل مكان، فسواء كان مصيرُ أوديب يُعزى إلى اللعناتِ التي أطلقها بيلوبز، أو إلى كلامِ آلهة ديلف، فهو ليس سوى لُعبةِ مشيئةٍ تتجاوزُه، برغمِ القوةِ التي عَرَفَ كيف يكتشفَها في نفسه، وحتى أكثر من ذلك أيضاً، فهو اللعبةُ التي تسخرُ منها تلك المشيئةُ، اللعبة المُدانةُ مسبقاً، إذ أن شرعيةَ سعادته في طيبة، وبراءته هما اللتان ستتعرضان للحكم عليهما، بحيث يُدانُ أوديب بالدَّنَس، ليس في حاضره فحسب، وإنما في ماضيه، وفي حياته كلِّها. ويغدو أوديبُ السعيدُ إذن أوديبَ الضرير. ولكنه لن يكفّ عن التأكيد أنه سبقَ مرغماً إلى جريمةِ قتل الأب، وإلى الزنى بالأقارب، وإلى السلطةِ الملكيةِ التي كان لا بدّ أن تتلوهما، بعد بعض الوقت، بصرفِ النظرِ عن المبررات القويةِ لطهارته، والتي يجعلُه سوفوكل يواجِهُ بها كريون في أوديب في كولون. وكما رأينا، فإن ماري ديلكور تظنُّ أن ذلك الظهورَ للجناحِ الثاني للأسطورة، وتلك الإدانةَ اللاحقةَ للمنتصر يأتيان متأخرين جداً، وغالب الظن أنه ليس على الناقدِ الأدبي أن يقرر ذلك. وعلى أية حال، فمن المؤكد، بدءاً من مؤلّفاتِ كُتّابِ المأساة، وبالنسبة لكلِ الأدب الذي يصدرُ عنها. من المؤكد أن الكارثةَ التي تختمُ مصيرَ أوديب، باعتبارها تجلياً لاصطفائه الإلهي في كولون، فوق ذلك، تحمل الدليلَ على انتماء أوديب إلى مرتبةٍ تتجاوزُه. فإذا كان المُلَكُ قد أبرز قدرات الإنسان. فإن وحيَ السّماءِ يأتي ليقدّم البرهان على حدودِ هذه القدرات.

أما الموضوعُ الثالثُ الموجودُ في قصةِ حياةِ أوديب. قصته الأكثر عرياً، والذي يصلُحُ لتقبُّلِ أكثر التفصيلات تنوعاً، كما يصلحُ لتقبل أكثرها أهميةً، فهو موضوعُ العائلة. إن مجرى حياة أوديب بأكمله محصورٌ بين الأسرة التي نشأ فيها، والعائلةِ التي سيؤسِّسُها، والتي سيتّضحُ أنها نفسُ العائلة. إن تراكب إحدى هاتين العائلتين والأخرى، واختلاطَهما غير المألوف، والمحرَّم. والعلاقات التي تتكشّفُ، بواسطة القتلِ، والزنى بالأقارب،

بين أوديب ولايوس، وبين أوديب وجوكاستا، كما بين أوديب وذريته الخاصة، توضحُ هذه العقدةً أو تلك من عُقَدٍ الوجدانيّة الأكثر غموضاً. بالإضافة إلى ذلك، فالأمرَ يتعلقُ في هذا المجالِ بالوجدانية المأخوذة في سياقها الأوسعِ والأعم، والوحيدِ الذي يخصُّ كلَّ فرد، إذ أن الأسطورة لا تدُخِلُ إلاّ العلاقاتِ الإجباريةِ وحدَها، مستبعدةً أيةً علاقةٍ أخرى، وضمن دائرةِ العائلةِ الضيقة على أية حال، كما نتصورُها في حضاراتنا، وهي علاقاتٌ الابن بوالديه، والزوجُ بزوجته، والأبُ بأبنائه. والغريبُ في الأمر، مع ذلك، هو أن هذا الباب من أبواب للأسطورة لن يستهوي الشعراءَ بسهولة، على الأقل، خارج اليونان القديمة، وما عدا بعض الاستثناءات، من مثلِ استثناء لوسار بيلادان، وكان لا بدّ أن ننتظرَ التحليل النفسي، والمؤلّفاتِ الأدبية التي تنتجُ عنه لكي يُولى نظرةً أكثر عنايةً. وإنه لأمرٌ فيه تجديدٌ. وذو دلالة، بآن واحد من وجهة النظر هذه، أن يكونَ جان كوكتو قد سمّى فصلاً كاملاً من مسرحيته الآلة الجهنمية «ليلةَ العرس». بيد أنّ سوفوكل لم يكن قد تردّد في أن يستدعي إلى الأذهان بأنٍ واحد، الاكتمال والفظاعة في اقتران أوديب بأمه. وبنفس القدر من القوة المقنعة على الأقل. في حين أن أرسطو قد أشار بعده، إلى أن «الحوادثَ المأسويةَ إنما تنشأُ بين الأشخاصِ الأصدقاء، مثلاً، شقيقٌ يقتُلُ شقيقَه، أو على وشكِ أن يقتُله، أو يرتكبِ ضدَه إثماً من هذا النوع، أو ابنٌ يتصرّفُ بنفس الطريقةِ تجاهِ أبيه، أو أمُ تجاه ابنها، أو ابنُ تجاه أمه، لأن هذه الحالاتِ، كما يقولُ أرسطو، هي التي ينبغي البحثُ عنها بالتحديد». إن هذه الحالات هي، في الواقع، أسوأُ الحالات، وأجدرُها بأن توحي بالخشيةِ والرأفةِ، وبأن تحدَّدَ «التطهير»[1]، مهما يكن ما يمكن أن نفهمه من هذه العبارات.

وفي الواقع، فإن ما يجري التعبيرُ عنه خلال فنّ الشعر، كما يُعبّر عنه من خلال مفاصلِ قصة أوديب، إنما هو اللبُّس الأساسي في علاقةِ الحب.

---

(١) فن الشعر ١٤٥٣.

فقريبي بالدمِ هو الذي يمكنُه وحده أن يكون عدوّي. والقريبُ برابطةِ المودّةِ التي ينبغي أن تجمعنا هو وحده الذي يعرفُ كيف يجعلُني أتألّمُ: فليس هناك شرٌّ أسوأ من الشر الذي يقعُ علي من أقربِ الناس إلي. إن في هذا الشرِّ بذرةَ ثُنائيةٍ مخيفة، لا يمكن للأسطورةِ في نصوصها الأكثر جفافاً، كما في المأساة، إلاّ أن تُمسرحه – ولن تعبّر عنه فقط أسطورةُ أوديب، التي تصوَّرّها شعبٌ خشنٌ، شعبٌ من المحاربين، بل ستكشِفُه أيضاً، من خلال الدماءِ والفظاعةِ. وتغدو علاقةُ الحب، في هذه الأسطورة، علاقَةَ عنفٍ إذن: إن الابن يقتل فيها أباه، ويجري في الحال الطعنُ على الاتحادِ الكامل، وشبه المطلقِ الذي جمع الولد وأمّه، مثلما يجمعُ رجلاً وامرأة، بحيث ينضافُ مبكراً جداً موضوعُ آلهةِ الانتقام التي ستلاحقُ أوديب، وموضوعُ انتحارِ جوكاستا. فلم يكن بوسعِ الأم - الزوجة ناشرةِ الطمأنينة أن تظلَّ المرفأ، أو كما يقول سوفوكل «الميناء». فالحب لا يكونُ بريئاً أبداً، وليس مسالماً أبداً. وهنا تكمن الفضيحةُ التي تطبعُ الوجدانيّة بطابعها. لأن كراهيةً من هو قريبٌ إلي، والتي هي الوجهُ الآخر للحب تسبِّبُ لماً أكبر مما تسبّبُه كراهيةُ الآخرين الذين لا صلةَ لهم بي، والذين ليسوا من دمي، وعلى هذا، فهم لا يعرفونني، ولا يشبهونني.

آه يا نورَ النهار، فلأبصرْك هنا

للمرة الأخيرة. إذ يتضّح اليوم

أنني ابنٌ لمن لم يكن ينبغي لي

أن أولدَ منها، وزوجٌ لتلك التي لم يكن ينبغي أن

أكون زوجَها

وقاتلُ من لم يكن علي أن أقتله![١].

ولا يسعُنا إلاّ أن نستنتجَ معه، ومع الجوقةِ التي تضغطُ عليه، ومع الشاعرِ ذاته، أن ذلكَ قد حدثَ «كمصيبةٍ» تُصيبُ الرجلَ والمرأة على حدٍّ

(١) أوديب ملكاً، الأبيات ١١٨٣ – ١١٨٥.

سواء»[1] إنه اقتدارُ مفسّر اللغز، اقتدارُ المنتصرِ على لايوس، وعلى أبي الهول بآن واحد. إنها فعاليةُ ملكِ طيبة الشّابّ وسلطتُه، ولكنها كذلك سلطةُ وحي السّماء وسلطةُ الحتميةِ الإلهيةِ على مصير أوديب، وأخيراً، إنها صعوبةُ أن يجد أوديب مكانَه الصحيح، ضمن العائلة التي يتعينُ عليه أن يتركها، والعائلة التي يجب أن يؤسِّسها. ففي العقدة نفسها إنّما تبدأ بالرنين كافة تناغمات سيرةٍ أوديب. إن هذا المصيرَ محاطٌ بالأقطابِ الثلاثةِ لتلك الشبكةِ المثلثة، ولا يمكن أن يفوتَنا الإحساسُ بالعمقِ المدهش للمجالِ الذي يُضفيه على الأسطورة تشكيلُ أبواب موضوعاتها الثلاثة، ويبدو جيداً، بالإضافة إلى ذلك، أن الشيء الجوهري ليس متضمناً فقط في مصيرٍ مأسويٍ معين، أو في حياة أوديب وحده، وإنّما في كل حياة إنسانية من خلال هذه المجالات الثلاثة، مجالِ الوجدانيةِ والقدراتِ الإنسانية، والألوهية. وسواء كانت علاقاتُ الإنسان مع ذاته، أو مع الآخرين، أو مع العالم فيما يتجاوزه فيه. فلا يسعُنا إلا أن ندهشَ للتوليد العجيب الذي مثّله مثلثُ الموضوع هذا. إن صفةَ العمومية هذه لا تمتلكُها أسطورةُ دون جوان التي نعرف، مع ذلك، شعبيّتها، ولا أسطورةُ أنتيغونا التي قد تعوّضُ، بعمقها، توجُّهاً يحملُ معنىً موحداً بصورة أكبر، ولا أسطورةُ بروميثيوس ولا دون ريب أيةُ أسطورةٍ من الأساطير التي أبدعها الوعي الحديثُ ابتداءً من أكبرِ الوجوهِ التاريخية. وليس لأسطورةِ أوديب فقط تلك القدرة، والتي هي أيضاً قدرةُ كلِ الذين يمكنهم البقاءَ زمناً طويلاً أحياءً في الذاكرة، وفي القلب، على أن تقدم في نفس الوقت حقائقَ متناقضةً، جمعتها في لحظةٍ معينةٍ معجزةُ الحكاية: كحقائق الحياةِ والموت، والتمتعِ المطلق، والفقرِ في الزمان، كما في أسطورة تريستان، أو في أسطورة دون جوان، والتعطشِ للمعرفة، ونقصِ المعرفة، كما في أسطورة فاوست، وقانون البشر، وشريعة الآلهة، كما هو الأمر بالنسبة لأنتيغونا وكريون، ولكنها تسحبُ هذه القدرةَ على الجمع بين حقائق تتعارض فيما بينها، وعلى مسرحة

---

(١) أوديب ملكاً، البيت: ١٢٨١.

أيّةِ صعوبةٍ من صعوباتِ الحياة[1]. تسحبُها على أُسُسِ الوجودِ الإنساني. ويظهرُ أوديب بالتالي، شأن فاوست، نشوانَ بالمعرفة، وهو، مثلُ تريستان، ومثل دون جوان. يخرقُ أحدَ المحرّمات في الحب. وينطلقُ إلى ما وراء عجز القلب إذ يتعيَن عليه، مثل أنتيغونا، ومثل كريون، أن يتعلم القسمة الصعبة لما يعودُ للرب. وما يعودُ للإنسان، وهكذا، فمن أيةِ جهةٍ أخذنا الأسطورة في أقطابها الثلاثة، فهي تحرّضُ المخيلاتِ، مهما كانت مختلفة، من ڤولتير إلى ت. س. إيليوت. ومن فرويد إلى روب – غرييه. وفي ذلك موضوعُ سحرٍ ثلاثيّ يزيدُه سحراً أيضاً سرُّ النبوءَةِ المزدوجةِ. نبوءةِ النجاح والفشلِ التي يعكفِ عليها أبو الهول نفسُه في مداوراته.

من ترحّلِ أوديب إلى خطِّ سيره:

تكتب ماري ديلكور أن «الأسطورةَ لا يمكن فهمُها قبل تفكيكها قطعةً قطعة، لأنه يمكنُ لكل حادثةٍ أن يكون لها تماماً مصدرُها ودلالتُها المستقلة»، وتتابعُ قولَها مضيفةً أن «الترادفَ العميقَ في فصولِ أوديب كافة. الترادفَ المدهشَ، قد يكون استثنائياً».

وإنه لأمرٌ ذو دلالةٍ مع ذلك أن تتوصلَ ماري ديلكور، التي لا توافقُ على تصوُّرِ الأسطورة إلاّ باعتبارها جمعاً يتم في وقتٍ متأخرٍ لحوادث مستمّدةٍ من سياقاتٍ مختلفة. وهي حوادثُ تتكررُ في غالب الأحيان، أن تتوصَّلَ إلى التقليل من أهمية دورِ الزنى بالأقارب، نظراً لأنه لا يتوافق والتصوّرَ الأوليَّ لتفسير الأسطورة الذي تقترحُه، بنفس الدرجة من السّهولة التي يتوافقُ فيها مقتلُ الأب وهذا التصوُّر. ومما لا شك فيه أن تكوُّنَ الأسطورةِ يدلّ على التحام عناصر أتت من مصادر خرافية غير متجانسة، غالباً، مع أنها يمكنُ أن تتكررَ عند الحاجة، وحتى أن تُستَخدَمَ استخداماً

---

(١) انظر هولدير لان، ملاحظات حول أوديب. ملاحظات حول أنتيغونا، ترجمة فرانسوا فيدييه، الاتحاد العام للنشر، مجموعة ١٠/١٨ ، ١٩٦٥، صفحة: ٧٧.

مزدوجاً بصورة ما. ومع ذلك، فيبدو أن النصوصَ الأدبيةَ للأسطورة، والتي تمّ إعدادُها جميعاً أفضلَ إعداد، لم يعدْ ممكناً تقديمُها للقراءة إلاّ قطعةً واحدة، كما يبدو من الصعبِ جداً، بدءاً من سوفو كل خصوصاً، أن تعطيَ هذه النصوصُ تصوّراً آخر لحياة أوديب غيرَ التصورِ الإجمالي لها. واعتباراً من المأساتين(١)، يكتسبُ تكرارُ العناصرِ المتماثلةِ بحد ذاته معنىً لم يكن بإمكان أيةٍ مرحلةٍ من مراحل هذا المصير أن تكتسبه. إذا أُخِذَتْ بمعزلٍ عن غيرها. ولا حاجةً بنا لنوضِحَ أن انتظام الحوادثِ لا يمكنُ أن يكون عديم الأهمية في هذا المصير. وهكذا، فإن خطاً حلزونياً يلتفُّ بين بعضِ عناصرِ الأسطورة، تلك العناصر التي تتكررُ في الظاهر، ولا تأخذ مكانَها بالضرورة على نفسِ مستوى القصة. ويمكننا أن نتساءلَ من وجهةِ النظر هذه عما إذا لم تكن مساهمةُ ليفي – شتراوس هي في معارضته هذه «المجموعاتِ من العلاقات» بما يسميّه «العلاقات المنفردة». ومجموعاتُ العلاقات هذه تدلُّ على عددٍ مماثلٍ من اللقاءاتِ الإجباريةِ بعناصر حكائيةٍ تتصلُ ببعضِ الموضوعات المفتاحية، في الخرافة أو الأسطورة، كما يبدو. وبالنسبة لأسطورةِ أوديب، يقترحُ ليفي – شتراوس إذن، وليس دون حذر. وعلى سبيل المثال، يقترحُ الموضوعات، أو الأجزاء الأسطورية كالعَرَج، والتنّين الذي ينبغي قهرُه، أو علاقاتِ القربى، سواء، كما يقول، جرى الحطُّ من قيمتها، أو على العكس، بولِغ في هذه القيمة. وربما يمكنه، بلا شك، أن يقترحَ موضوعاتٍ أخرى، كما يُشير إلى ذلك بنفسه، مراتٍ، بقوةٍ، أو بصورة فكاهية، بحسب الحالات. وعلى أية حال، فهو يبيّنُ على هذا النحو أن الأسطورةَ تتطورُ في حركةٍ مُلتفةٍ تنقلها بنفس الوقت من بابٍ إلى آخر، ثم إلى بابٍ آخر أيضاً، قبل أن ترجعَ إلى الباب الأول. ولقد قام الشعراءُ، حسب عبقريتهم الخاصة، ببحثٍ موفقٍ أو فاشلٍ حول هذه الحركة المروحيةِ التي نجدُها في إضافةِ أقدم النصوصِ (نصوص الأسطورة؟) للأسطورة.. ولقد أمكنَ للأسطورة أن تكونَ صالحةً

(١) المأساتان هما: أوديب ملكاً وأوديب في كولون لسوفوكل. (المترجم ز.ع).

لتصوير خطوطِ السيرِ والترحُّلاتِ البشرية بصورة متميزة، حسب الحالات، من سوفو كل إلى ألان روب – غرييه، وذلك من خلال ضروب تكرارها، والتناولِ الجديد لها، وعودتها إلى ذاتها.

لا شك أن أسطورة أوديب كانت تحضُّ على ذلك التشوُّشِ في مسار الحكاية، وفي مسالك شخصية أوديب، أكثر من أيةِ أسطورةٍ أخرى، برغم بُنيةٍ لا يمكن أن تكون ملكاً خاصاً بها مع ذلك، والسببُ في ذلك يعودُ بلا ريب إلى أن قصةً هذه الحياة هي في نفسِ الوقت قصةٌ تعاقُبِ الأسفار. وهنا فإن نفسَ الموضوع الذي يؤمّنُ الصفةَ النوعيةً لقصةٍ أوديب بالقياس لقصةٍ العديد من الأبطال الأسطوريين أو المأسويين، هذا الموضوعُ كان يقّدم بعضَ التماثلُ مع سير الخرافة. دروبُ، مفترقاتُ طرق، رجعاتُ إلى الوراء، نفيٌ من جديد. لقد أمكن للحكاية بحد ذاتها أن تكون مناسبةً لتعدو استعارة لمصيرٍ معين. ونحن نعرف كيف أفادَ منها، في أيامنا، مؤلفو الرواية الجديدة، سواء تعلّق الأمر ببيتور في كتابه: توزيع الزمن، أو تعلّق بروب – غرييه في: الممحايات، وهنا كما كانت الحالُ سابقاً، فإن تسكُّعَ البطلين، جاك ريفيل أو فالاس، شأن تسكّع أوديب، يظلُّ غيرَ منفصلٍ، في تردُّداته، ورجعاتِه الأليمةِ إلى الوراء، وحتى في سيره المتقدم، يظل غيرَ منفصلٍ عن التفافاتِ القصة ومدلولها.

وهكذا، فإن ما يدهشُنا، إذا نظرنا إلى قصةٍ أوديب بهذا المنظور، هو تعاقُب الأسفار، والإقامات، التي هي أشبه ما تكون بالمحطات، والتي تطبعُ بطابعها ذلك المصير، بالمعنى الذي يجري به الحديث عن درب آلام المسيح. إن حياةً أوديب تتوزعُ بأكملها بين روحانهٍ وجيئاته على دروبِ كورنثيا، وديلف وطيبة، وكولون، وبين اللحظات السعيدة والتعيسة، ولكنها اللحظاتُ التي تحملُ أبداً معنى معيّناً. وفيها سيصلُ إلى الاستقرار في إحدى هذه المدن أو في الأخرى. إن هذا التعارضَ بين الطريقِ والمدينةِ يترافقُ والتعارضَ الذي يوازيه، تعارض الوحدة والانتماء، سواء إلى العائلةِ، وإلى الوطن، أو إلى الآلهة. بحيث يتبدّى مصيرُ أوديب بكامله، ومن أولهِ إلى آخرِه، على أنه

تناوبٌ بين المسيراتِ المتفردةِ التي تقطعها هنا وهناك، فتراتُ الإقامةِ التي يندمجُ خلالها بواقعٍ معينٍ له القدرةُ على تجاوزِ هذا المصير.

في الواقع، ما إن يولدُ أوديب في طيبة، حتى يتمُّ منذ البداية إبعادُه عن المدينة، وعن عائلته، ويُترَكُ على جبل السيتيرون، حيث يُحرِزُ أولَ ظفرٍ له باستقلاله وبقوته، في نفس الوقت الذي يظفر فيه بحقه في الحياة. وسوفو كل الذي نَدينُ له بالإشارة الوحيدة التي وصلت إلينا لاسم الملكةِ ميروب، يُدخِلُ في هذا الموضعِ أولَ توقُّفٍ في كورنثيا عند العائلةِ الملكية، مع التقيُّدِ بمنطقِ هذه القصة تقيُّداً دقيقاً جداً، ولكن أوديب سيعودُ إلى الدروب. وبعد فترةِ استراحةٍ في وطنٍ، وفي وسط عائلةٍ يظنّ أنهما وطنه وعائلته يهربُ. وفي تلك اللحظةِ، بين ديلف وطيبة، وفي مفترقِ طريقِ دوليس، إنما يحدثُ اللقاء بالأب، وهو اللقاءُ الذي يتوافق بلا شك واللحظةَ الأكثر التباساً في مسيرته. إن هذه العودة إلى الأصولِ تتزامنُ، فعلاً مع التحرر من الأصول. وحين يصلُ إلى أبيه. فإن أوديب يقهرُه ويتجاوزُه لكي تبدو له طريقُه الخاصةُ به أخيراً وكأنها طريق حريته. ويؤكِّدُ الدربُ الذي يتبقى عليه أن يقطَعّه قبل الوصول إلى طيبة، يؤكّدُ هذا المجدَ الوليدَ، وهذا الاستقلالَ. إن الشاب الذي يقهرُ أبا الهول، يصلُ إلى مدينةٍ مجهولة، ويظن أنه قادرٌ على أن يؤسِّسَ فيها عائلةً. ويجد فيها وطناً جديداً. حينذاك يترافقُ لفترةٍ من الزمن، يتضّح أنها فترةٌ وهمية، يترافقُ الاستقلالُ الناضجُ لبطلٍ يدعِّمُه المُلْك، وعودتَه للاندماج بذويه. وإلى أرض نشأته. وبين فترةِ الاستراحة في كورنثيا، وفترةِ الاستراحة في طيبة، نكونُ قد انتقلنا من الانتماءِ الزائفِ، والذي ظُنَّ انتماءً حقيقياً، إلى الانتماءِ الصحيح والمجهول، إلى العائلةِ الحقيقيةِ، وإلى موطنِ المنشأ، بحيث تكونُ هذه القصة. عند سوفوكل على الأقل، قد أتمّت دورةً حول نفسها، دون أن يكون التكرارُ قد قادنا إلى النقطة ذاتها على الإطلاق. بيد أنه يتعينُ على أوديب أن يرحلَ من جديد. وقد لفظته المدينةُ التي كان ملكاً لها، ويعودُ الترحلُّ والوحدةُ من جديد، غير أن الوحدةَ هذه المرّة تكون وحدةً جريحةً. ولم

تعدْ وحدةً ظافرةً، وسوف يجري توكيدُها أكثر مما يجري إبطالُها بسبب الوجودِ الصَّبورِ والحاني لأنتيغونا إلى جانبِ العجوز.

وكما كان أبو الهول قد تنبأ منذ زمنٍ بعيد، فإن الإنسانَ الذي هو أوديب. بعد أن ظفر عُنوةً بالقدرةِ على الصمود، سيكون بحاجةٍ إلى العونِ من جديد لكي لا ينهار. ومع ذلك. فسيكونُ له الحقُّ. في بعضِ نصوصِ الأسطورة على الأقل، الحق في استراحةٍ أخيرة، وهي الاستراحةُ النهائية، والَتي سترتبطُ ربطاً وثيقاً موضوعات القبرِ والموتِ بموضوعاتِ الاصطفاء الإلهي الذي كانوا يتصورونه حينذاك على أنه مرتبةٌ من مراتبِ الانتماءِ السّامي إلى الإلوهية ذاتها.

أما الموتُ، الذي كان أوديب سوفوكل يتوقُ إليه توقاً شديداً. في أوديب في كولون، فهو يتبدّى على أنه المرحلةُ الأخيرةُ، ولحظةُ الاندماجِ النهائي للبطل بالألوهية، تحت بَصَرِ الآلهةِ. إن الموتَ هو الكشفُ النهائي عن الاندماج من جديد في مرتبةٍ تُرى أنها، هذه المرة، أعلى من مرتبةِ العائلة. والوطن، وهي مرتبةُ تيريزيا، وأبولون، في حين يعيدُ بولينيس، الذي يُبْعَدُ بدوره عن مدينته، وعن العرش، وكما لو كان عليه أن يؤمِّنَ خلافةً أبيه قبل انقراض سلالته، يعيدُ تجربةَ الترحُّلِ والمنفى، بالأصالة عن نفسه. وهكذا فما يتبدّى هنا بوضوحٍ شديد، عبرَ هذا المسير على خطٍ منكسر. هو، من ناحية، أن المنفى والضّنك الشديد، يتدخلان في هذا المسير كردًّ متناظرٍ مع الوثبةِ الظافرةِ التي دفعت بالبطل على الدروب. في مرحلة فتوّته، ومن ناحية أخرى، يتبدى أن كلَّ توقفٍ من فتراتِ إقامةٍ أوديب يفرضُ كيفيةً أو مرتبةً انتماءً مختلفتين اختلافاً واضحاً عما سبقهما على أن الاندماجَ بين ضربين من الجري المنفردِ قد حدث دوماً، سواء في عالم أقرانه، أي عالم المدينة، كورنثيا، وطيبة، أو أثينا، أو في عالمِ العائلة، أو أخيراً، في عالم الآلهة، عالم أبولون، تيريزيا الذي يمثِّلُه، أو على نحوٍ أبسط، في عالم التقوى. وأيّاً كان

التذبذبُ الذي يجعلُ أوديب ينتقلُ من الشعورِ بالامتلاء، وبوحدتهِ الظافرة، إلى رجوعٍ إجباري إلى ذويه، فهو لا يتمكن من الهروب خارجَ المثلثِ الذي ذكرناه فيما سبق. وسواء كانت طريقُ أوديب موفّقةً أو تعيسةً، جريئةً أو واهنةً، فليس لها من غايةٍ أخرى، وهي لا تعرفُ مُفترقاتٍ أخرى، غير تلك الغايةِ وتلك المفترقاتِ التي تحدِّدُ أوديب بالقياسِ إلى ذاته، وإلى عائلته، وإلى وحي السّماء. وهكذا، فقد أخفَقَ بحثُ أوديب، وسواءَ انتهى ترحُّلُه أو لم ينتهِ بتأليهه وهو ترحُّلٌ قادرٌ على قلبِ معنى هذا التأليه، وتحويلهِ إلى خط سيرٍ عادي، فليس لهذا الترحُّلِ من دورٍ آخر، في نهاية الأمر، غير الدورِ الجوهري بين كافة الأدوار، وهو الدورُ الذي يحلّ رموزَ حدودِ قامته الخاصّة وقانونها، بالنسبة إليه، كما بالنسبة لنا، عبر رُكامِ المظاهر والتناقضاتِ التي تضغطُ عليه من كل جانب.

* * *

الأسطورة والمأساة

«بفضل المأساة إنما تصل الأسطورة إلى محتواها الأعمق، وإلى شكلها الأكثر تعبيراً. إنها تنتصب مرة أخيرة مثل بطل جريح، وقوته الطافحة، المقترنة بهدوء المحتضر وحكمته، تلتمع في عينيه بشعلةٍ أخيرة ومقتدرة»

نيتشه، ولادة المأساة

شفافية المأساة:

لا بدّ أن نصلَ من الأسطورةِ إلى الأدب، ولكن هل تخلّينا عن الأدبِ قط؟ ألا ينبغي من بابٍ أولى أن نعودَ إليه؟ يبدو، في الواقع، أن بقاءَ أوديب حياً لا ينفصل عن ذكرى سوفوكل، في نظرِ المتخصّصين بالأسطورة من حيث هي أسطورة. إن البطلَ المأسويَّ هو حقاً الوجهُ الوحيدُ للبطل الأسطوري الذي ألفناه بعض الشيء. ويمكنُنا حتى أن نؤكِّدَ أن الفلسفةَ، مع هيغيل وهيدجر، وأن الأدبَ بأكمله، والتحليلَ النفسيَّ ذاته، وهذا أمرٌ أكثر غرابةً، ومع أنه يدشّن خطاباً غدا مستقلاً، أن نؤكِّدَ أنها لم تقرَّ بأيةِ مراجعَ أخرى لها غير «أوديب ملكاً»، و«أوديب في كولون» لسوفوكل[1]. وليس هذا

---

(١) حين يقوم فرويد بإعداد مذهبه، لا يشير عملياً إلا إلى أوديب ملكاً التي تزدوج ذكراها أيضاً وذكرى هاملت في أغلب الأحيان. وإذا اكتفينا بذكر محلل نفسي واحد دون غيره، فإننا نردد هنا أقوال الدكتور أندريه غرين. «إن مثال أوديب يبرهن برهاناً ساطعاً على أن المحلل النفسي لديه المبررات ليهتم بالمأساة أكثر مما يهتم بالأسطورة». عين زائدة، طبعة مينوي، ١٩٦٩، الصفحة: ٢٢٣.

معناه أننا لا نستطيعُ إيرادَ المثالِ المعاكس. فدون جوان الذي كانت ولادتُه أدبيةً حصراً، يبدو أنه يتمتعُ بحياةٍ خاصةٍ إلى درجة أمكنَ الظنُّ معها أن موليير قد ألّفَ «المأدبة الحجرية» دون أن يطلّعَ على عمل تيرسو دو مولينا، مع أن المسألةَ لم يُفْصَل فيها نهائياً. وعلى أية حال، فيمكننا أن نكون على يقينٍ من أن شخصية دون جوان تلازمُ الأذهان، حتى لو قُطِعت عن أصلها الأدبي، وعن ذكرى ملهاة موليير، وعن أوبرا موزار، أو عن التنويعاتِ الرومانسية التي ستقدَّمُ عنها فيما بعد، وأكثر من ذلك أيضاً، فإن شخصيةَ دون جوان، كما يؤكِّد ماكس فريش، لا تلازمُ ذهنّ كلِّ «إنسانٍ مثقف» فحسب، وإنما تلازمُ أيضاً ذهنَ كلِّ إنسان، حتى لو كان «نصف مثقف». وبعباراتٍ أخرى، تلازمُ أذهانَ أناسِ عصرنا بكليتهم تقريباً»[1]. وبالمقابل، فليس لأوديبَ من قامةٍ أخرى غير القامةِ التي منحته إياها أوديب ملكاً».

وعلى هذا الأساس، فإن كلَّ الجهدِ الذي يبذلُه باحثٌ مثل كلود ليفي – شتراوس، ليعيدَ إلى علمِ الأساطير حقّه، وليحصرَ بصورة أقوى ميدانَه، من خلال ما لا يُحصى من التفسيرات التي تُقدّم عنه، هذا الجهدُ لا يمكنه أن يُفسِدَ القصد من هذه الدراسة، أو يحدَّ من هذه الغاية، بأية صورة كانت. وحين تصبحُ الأسطورةُ قصيدةً فلا يُعد أخذُها على هذا الأساس تشويهاً لها.

ومع ذلك، فإن تحذيراتِ ليفي –شتراوس الأخيرةً تدعو إلى الاحتراس.

لقد كتب في الفصل الأخير من كتابه الإنسان العاري يقول: إنه لا بدَّ من التسليم بأن الأساطيرَ لا تقولُ لنا شيئاً يعرِّفُنا بنظامِ الكون، وطبيعةِ الواقع، وأصلِ الإنسان أو مصيره، ولا يمكنُ أن نؤمِّلَ منها إرضاءً لمعرفتنا بما وراءِ الطبيعة. إنها لن تأتي لنجدةِ الإيديولوجيات المنهكةِ. وبالمقابل، فإن الأساطيرَ تعرِّفُنا الكثيرَ عن المجتمعاتِ التي تنشأُ منها تلك الأساطير. إنّها تساعدُ على عرضِ المحرّكاتِ الداخليةِ لسيرِ هذه المجتمعات، وتُلقي الضوءَ على سببِ

---

(١) السور الكبير: V. R.F.، ١٩٦٩، الصفحة: ٢٣.

وجود المعتقدات، والعادات، والمؤسّسات التي كان نظامُها يبدو غير مفهومٍ في البدايةِ، وأخيراً، فهي تُتيحُ لنا خصوصاً استنتاجَ بعض أنماطِ عملِ الفكرِ الإنساني، وهي الأنماطُ الثابتةُ، خلال قرنٍ من الزمان، والمنتشرةُ بصورة عامةٍ على مساحاتٍ شاسعة، بحيث يمكنُ أن نعتبرها أنماطاً أساسية كما تتيح لنا السّعي إلى تعرُّفها في مجتمعاتٍ أخرى، وفي مجالاتٍ الحياة الذهنيةٍ، حيث لم يكن يخطرُ لنا ببالٍ أنها تتدخّل فيها. وبناءً على هذه العلاقاتٍ كافة، ودون إلغاءٍ لدلالةِ الأساطير، فإن تحليلي لأساطيرٍ حفنةٍ من القبائلٍ الأمريكيةِ قد أستخلص منها دلالةً تفوق ما استنتجته الدراساتُ السطحيةُ. والأفكارُ المبتذلةُ التي تؤول إليها أفكارُ الفلاسفة حول الأساطير منذ ما يقربُ من ألفين وخمسمئة عام، باستثناء أفكار بلوتارك(١).

فإذا اعتبرنا أن في هذا الكلام دعوةً إلى التشدُّد وتحذيراً ما من سبيلٍ إلى إغفالهما، فهذا أمرٌ لا شكّ فيه. ولكن ماذا نقولُ عن نصٍ تتواطأ فيه الأسطورةُ والأدب تواطؤاً تاماً بحيث لا يعودُ بوسعنا معه أن نُميِّز ما يعود لأحدهما عما يعود إلى الآخر، إلاّ إذا استعنّا بالمصادرِ التي رجَعَ الكاتبُ المسرحيُّ إليها؟ لقد أعطت المأساةُ الأسطورةَ صوتَها. ومنحتها الأسطورة قوّتَها. وإنه لأمرٌ جلي كلَّ الجلاء أن تطغى التفسيراتُ التي تدورُ على مؤلّفي سوفوكل طُغياناً غير متناهٍ على مُجملِ القصصِ الخرافية، والأيقونة التي جمعتها ماري ديلكور. ومع ذلك، فما يمكن اعتبارُه عدمَ أمانةٍ لواقعِ الأسطورة، يصبح هنا أمانةً لسوفوكل - لقد أصبحت الأسطورةُ مأساةً، ومع أنه يمكننا دون صعوبةٍ أن نستشعرَ أن السّببَ الجوهري لبقاءِ إحداهما أو الأخرى، إنما يكمن في هذا الائتلاف، فإن السؤالَ الذي يطرحُ نفسّه هو في أن نعرفَ لماذا أصبحت مأساةُ سوفوكل هي المأساةَ المثلى في نظرِ حضارةٍ بأسرها، واستُخدِمت كلوحةٍ خلفيةٍ أساسيةٍ للفكر المتجدد باستمرار، من

---

(١) الإنسان العاري، طبعة بلون، ١٩٧١، صفحة: ٥٧١.

أرسطو إلى هيدجر، كما يردُ في العباراتِ التي يستهلُّ بها أندريه غرين بحثَه حول «أوديب، أسطورةٌ أم حقيقة».

من الممكن أن يكون السّببُ الجوهريُّ لذلك متعلقاً بالشفافيةِ شبه الاستثنائيةِ لما أصبح عليه «الأدبُ» عند نهايةِ حياة سوفوكل الفنية. لقد أمكن للمأساة أن تمنحَ الأسطورةُ نَفَسَها دون أن تُضيف إليها أيّ شيء غير مستمّدٍ منها.

لا مجالَ للبحث هنا عن أية محسّنات، وعن أيةِ إضافةٍ: إن أوديب ملكاً وأوديب في كولون «هما» الأسطورةُ، دون أن يكون من الضروري حتى أن نسوقَ البرهان، كما يفعل كلود ليفي – شتراوس، على أن كلَّ خطابٍ عن الأسطورة ينتصبُ كنصٍ مروي لهذه الأسطورة. إن التوافُقَ هنا كاملٌ بين ما كانت تطرحُه أسطورةُ أوديب، وما ستكرِّرُ قولَه المأساتان، وحتى حين نؤكِّدُ، بعد جونغ، وباشلار، وجيلبير دوران[1] أنه ما من عملٍ أدبيٍ حقيقي لا يدعمه الحافز اللاشعوريُّ لتجسيدٍ عظيمٍ لنموذج أولي أو أسطوري فلا يسعُنا إلاّ أن نُدهَشَ للمرونة الخارقة للمألوف، والتي هي هنا مرونةُ المأساة أمام المعطى الأسطوري. وهذا أمرٌ واضحٌ بصورةٍ خاصة على مستوى القصة التي لم تُنقلُ قط، إن صحّ التعبيرُ، بمثل هذه الأمانة وفي مواضع أخرى، فإن المعالم غالباً ما تختلطُ، ويمكننا تماماُ أن نستشعرَ أن معطىً أولياً معيناً هو الذي يشكل هذا العنصرَ أو ذاك، هذه المغامرةَ الشهيرةَ أو تلك، ويمنحُها في نهاية المطاف أعلى مستوىً من مستويات مصداقيتها. ويمكننا حقاً أن نجدَ مع جيلبير دوران، خلفَ السيدة رينال وكليليا، وكلاهُما مثل أريان. كلاهما مربيتان، يمكن أن نجد صورةَ

---

(١) انظر كتاب: البنى الأنتروبولوجية للخيال، المرجع المذكور، والإطار الأسطوري لرواية: دير بارما (لستندال: المترجم ز.ع). في كتاب: مساهمة في علم الجمال الروائي – طبعة كورتي ١٩٦١، وخصوصاً: الفصل الأول، حيث يفصل المؤلف الفكرة التي تنسب فيها القدرة العظيمة الفاعلة في الرواية إلى وجود نماذج أولية، ولوجود أسطورة معينة، مع أن هذه القدرة مستترة في العمل الروائي.

الأنوثةِ الأموية التي لم يكن بإمكان ستندال أن يكفَّ عن معارضتها في تردّدٍ ممزَّق، بتلك الصورِ لنساءٍ مسترجلات، من أمثال ماتيلدا دولامول. أو سانسفيرينا. كما يمكنُنا أن نكتشفَ أيضاً، من خلالِ تردُّدِ أبطالِه أو خطِّ سيرهم، فكرةً متسلطةً معينةً أكثر سرّية، وأكثر عمومية بنفس الوقت، ويمكنُنا أيضاً، مع إرنست جونز، أن نرى في هملت أوديباً جديداً. ومع ذلك فليست نادرةٌ تلك النصوصُ التي يُقدَّم فيها الكلام الأسطوري لذاته، بصورة صريحةٍ، بنفس القدر الذي تقدمه فيه مأساتا سوفوكل. إن الأوديب هنا يُبلغُ عن نفسه، ولقد تيسّر للمحلّلين النفسيين أن ينسبوا إلى الجمهور رفضَه القبول بجزءٍ من مغزى المأساة[١] وقد كتب جان ستاروبينسكي كمقدمة[٢] لكتاب هملت وأوديب لإرنست جونز: «إن أوديب، الذي يمثل فنّ مسرحةِ الأسطورةِ في الحالة الصافية، هو الغريزةُ الجنسيةُ التي تتجلى في الحدِّ الأدنى من التهذيب». وكتب أيضاً: «ما من شيءٍ خلف أوديب، لأن أوديب هو العمقُ نفسه». ولكن نيتشه كان قد أكد، من جهته، أنه «ما إن

---

(١) ينبغي أن نشير في الحقيقة إلى أن سوفوكل لم يخرج منتصراً من مسابقة السنة التي قدم فيها أوديب ملكاً. فإن ابن أخ إيشيل هو الذي حاز على إعجاب الجمهور. ومن ناحية أخرى، فنحن لانفتقر إلى المحللين النفسيين الذين نسبوا رفض بعض النقاد الانفتاح على شكل جديد من قراءة أوديب ملكاً، غير الشكل التقليدي، نسبوا هذا الرفض إلى ذهان المطالبة العاطفية. انظر جوليان غرين، المرجع المذكور صفحة: ٣٣. ويمكننا أن نذكر هنا ما يكتبه رولان بارت، في كتابه: النقد والحقيقة، طبعة سوي، صفحة ٣٧:

«إن النقد التقليدي يريد أن يحافظ في العمل الأدبي على قيمة مطلقة، لا يمسها أي شيء موجود «خارجها» ولا يليق بها، كالتاريخ، وأعماق النفس: إن ما يريده النقد ليس مؤلفاً جرت صياغته، وإنما عملاً أدبياً صرفاً يتم تجنيبه أية شبهة تلحق به من العالم، وأي اقتران غير متكافئ بالشهوات.

(٢) مقدمة أعيد نشرها في الجزء الثاني من كتاب: العين الحية، تحت عنوان: العلاقة النقدية، غاليمار، ١٩٤٩، صفحة: ٢٩٨.

يمسّ الشاعرُ الإغريقي، مثل شعاعٍ من الشمس. هذه الأسطورة السّامية والمرعبة، حتى تأخُذَ بالاهتزاز. مثل تمثالِ ممنون. بأنغامٍ سوفوكلية»[١]....

وأيا كانت طريقةُ تعبيرِ تلك النصوص، فإن بعضَها أو البعض الآخر، إنّما يتأثّر بنفسِ صفةِ الشفافية في الأسطورة. إنه تطابقُ الأسطورةَ والمأساةَ، وتطابق المأساةُ والأسطورة، وفي ذلك بلا شك علاقةٌ لم نعهدْها إلاّ قليلاً. فسواءَ كان الأمرُ يدورُ على مآسٍ أسطوريةٍ، أم على أسطورةٍ مأسوية، فإن أوديب ملكاُ، وأوديب في كولون يجري طرحُهما بوضوحِ البداهةِ نفسه، باعتبارهما شكلين مرتبطين، بآنٍ واحد، بالطبيعة وبالسّر الخفي. كل شيءٍ يُعطى فيهما بنفس حضورِ النظام الطبيعي الذي يتعذّر كسرُه، كل شيء يُقال فيهما بسلطان الشيء «الكائن». ولكن النورَ الشديدَ يُعمي، فينحسرُ الجلاءُ في الوقت الذي يمنحُه لنفسه، وربما ينبغي أن نبحثَ عما يميّزُ أعظمَ المؤلفاتِ تحديداً في هذا الائتلاف بين الكلمةِ والصمت، بين ما يُقالُ بوضوحٍ وما لا يُقال. وإجمالاً، بين الإشارةِ إلى العمق، والمحافظة عليه. إن البارتينون يبسطُ نفسه، هو أيضاً، دون مواربةٍ، في جلاءِ تناظراته، غير أننا نعرفُ. لدى تأملِّنا له، أن الجلاءَ المرصودَ بهذا الشكل ما هو إلاّ تحريضُ اللغز الذي يمسُّنا في كل مكان، ويُفلِتُ منا من كل مكان. كلُّ شيءٍ فيه قريبُ. وكلُّ شيء فيه بعيدٌ، كلُّ شيءٍ فيه مباشرُ. ولكن المباشَرةَ ذاتها تغدو من جديد طارحةً للأسئلة. هذه هي الحالُ بالنسبة لعمل سوفوكل، فما هو إلاّ شفافيةٌ، ولكنها شفافيةٌ ملقاةٌ على كثافة الأسطورة. وهكذا يمكننا القول إن هذا العمل هو كشفُ حجابٍ، وحجابٌ بآنٍ واحد. ويمكننا أن نؤكدَ، بعد الدكتور غرين، أنه إذا كان كلُّ عملٍ مسرحي لُغزاً. شأن كل أثرٍ فني. فهو أيضاً، وأكثر من أي شيء آخر، «لغزُ الكلمة الملفوظة. والمنطوقة. والملقنّةِ والمسموعةِ، دون أن يملأَ أيُّ إشباعٍ غريبٍ عنها فواصلَها الزمنية»[٢].

---

(١) ولادة المأساة، ترجمته عن الألمانية، جنفييف بيانكي، طبعة غاليمار، ١٩٤٩ صفحة: ٦٨.

(٢) المرجع المذكور، صفحة /١٢/.

وسواء تعلقَ الأمرُ بتطابقِ الأحداث، في المأساتين، وأحداثَ الأسطورة، أو تعلّقَ بشفافيةِ الأدبِ هنا، فإن أمانةَ سوفوكل لما انتقلَ إليه عن طريقِ الروايةِ ليست فقراً على الإطلاق، بل هي ابتكارٌ: إنها غنىً، وهي إبداعٌ حقيقي. وقد لا يكون بمقدورنا أن نلمسَ بصورةٍ أفضل ما تَدينُ به الأسطورةُ لسوفوكل، إلاّ إذا رجعنا، بصدد هذا الأخير، إلى ما سبق أن ذكرناه. إن المسألةَ، بالتأكيد، ترتبطُ بالنسبة للمأساةِ كما بالنسبة للأسطورة، بهذه العلاقةِ الثلاثيةِ للإنسان بساطته. وبعائلته، وبالإلوهية، وبهذا الترحُّلِ الطويل الذي سيكون ترحالَه بين نجاحه وفشله. وما كانت الأسطورةُ تُقدَّمُه في الحالةِ الطبيعيّةِ سيجري مع ذلك التفكيرُ فيه من جديد. وسيخلِفُ الأدبُ القصةَ المتسلسلةَ زمنياً لمراحل حياة أوديب. وتخلُفُ ضرورةُ التماسك المأسوي. والبُنيةُ الشعرية. حريةَ الرواية، وتخلفُ الحوافُ الحادة لعمل منجزٍ تعدُّدَ القصصِ المتوازية توازياً كثيراً أو قليلاً. ولا يتّضحُ الانتقالُ من الأسطورةِ إلى المأساةِ في أي مكانٍ أفضلَ مما يتّضحُ في هذه العلاقة، علاقةِ التطابقِ والخلقِ من جديد. وذلك فيما يقدمه الانتقالُ بآنٍ واحد من صداميّةٍ أكبر وبراعةٍ أكثر. إنه الانتقالُ من اللاّ شكل إلى الشكل، فيما يتعلق بالأدب وحده على الأقل، إنه الانتقالُ من الانفتاحِ إلى البُنية، بشرط ألا نفهم من كلمة انتقال غير الإعداد الأدبي النهائي، وبغض النظر عن كون الأسطورة قد امتلكت مستوى تماسكها البنيوي الخاص بها، أو هو أيضاً، إذا استعدنا اصطلاحَ ليفي – شتراوس بعد أن تركناه، هو التضمينُ، أو تراكب الخطاب الأسطوري، وشكلَ اللُّغةِ الأكثر بُعداً عنه، أي الشعر[1].

إن الاختلافَ بين الأسطورةِ والمأساة. إذا أخذناه على هذا النحو، يتلاشى ويتزايدُ حدّةً في آن واحد. إن المأساةَ هي أحدُ نصوصِ الأسطورةِ المروية. إنها تصوغُها حتى بصورةٍ موثوقةٍ أكثر مما يصوغها بها العديدُ

(١) الأنثروبولوجيا البنيوية، صفحة: ٢٣١.

من الشواهدِ القديمة الأقربِ ظاهرياً إلى الولادةِ التاريخيةِ للقصة، وذلك من خلال اهتمامها المنهجي بتدوينِ كل حادثةٍ أسطوريةٍ في حياةِ أوديب تدويناً مستوعِباً لها. إن المأساة «هي» الأسطورةُ، وعلى هذا الأساس، فما من تحليلٍ يدورُ على الأسطورةِ بحصر المعنى يمكنه ألاّ يَعرِضَ للمأساة. ومع ذلك، فالمأساةُ أيضاً قصيدةٌ نُظِمت بناءً على ضرورتها المستقلة. إنها قصيدةٌ مأسوية. وفي حين اتفق كافةُ علماءِ الأساطير الأنتروبولوجيون، أو المحلّلون النفسيون على القول إن المعطى الأسطوري مستقلٌ عن الكلام الذي يصوغه[1]، فها هو المعطى الأسطوري يُقدَّم إلينا من خلالِ كلامٍ نهائي مُغْلَق. هناك، بلا شك، طرقٌ كثيرة لتناول دراسةٍ أسطورةٍ من الأساطير، حتى حينما ينقلُها الأدبُ، ويمكن لكلود ليفي – شتراوس وفرويد أن يعطيا الدليلَ على ذلك، إن احتاج الأمر. ومع ذلك، فعلى مستوى نظمٍ القصيدة حقاً، إنما ينكشفُ على أحسن صورة الانتقالُ من الأسطورة إلى الأدب. وهنا إنما يقعُ على «فن الشعر» أمرُ الإمساكِ بهذه الدراسة[2]، أياً كان المعنى الذي نريدُ أن نعزوه إلى هذا التعبير، علمَ العروض، أو أفكار في المنظور الذي فتحه أرسطو، أو أحاديث منظّري الشعر البُنيويّين في عصرنا. ولا بدّ من الانتقال، على مستوىً أكثر تفرُّداً، من طرحِ التساؤل حول الأسطورة، باعتبارها خطاباً مستقلاً، إلى تساؤلٍ معين يبدأُ من الحرفيةِ التي تحملُ الأسطورةَ، ومن هذا الانتماءِ المزدوجِ إلى الأسطورة وإلى الأدب، وهو انتماءُ أوديب ملكاً، وأوديب في كولون لسوفوكل، إلى ما تتصفُ به كلتا المأساتين.

---

(١) انظر: المرجع السابق / خصوصاً تعريفات الأسطورة لكلود ليفي – شتراوس ولرولان بارت، وهي تعريفات كنا قد عرضناها سابقاً.

(٢) عدد من البنيويين من المناسب أن تذكر منهم في المقام الأول تودروروف الذي تمسك بتعريف هذه الكلمة تعريفاً جيداً، انظر كتابه: ما هي البنيوية، سوي، ١٩٦٨، الفصل الذي عنوان: «فن الشعر».

وميضُ القصيدة:

من أين يأتي الأوديبُ الذي يمضي؟
ومع ذلك، فقد أحرزَ الفوز.
وانهارت أمامه
الحكمةُ الجامدة.

إيف بونفوا

بما أن المأساةَ قريبةٌ جداً من الأسطورة، أو تشكّلُ بذاتها جزءاً منها، أكثر من أي شيءٍ آخر، فلم يكن بإمكانها إلاّ أن تتبعَ منعطفاتها. وتظل الأبياتُ القليلةُ التي تبقّت لنا من أشعار اسخيلوس جزئيةً إلى درجةٍ لا تُتيح لنا معها الاستدلالَ على ما كان يمكن أن تكونَ عليه الصياغةُ الشعريةُ والمأسويةُ الأولى للأسطورة. وهكذا فإن مأساتي سوفوكل، بصرفِ النظر عن أي اعتبارٍ تاريخي، أو أي اعتبارٍ للتسلسل الزمني، يمكن أن تظهرا كأنهما المثالَ الأكثر صفاءً للبلورة الأدبية. لمجرّدِ تطابقهما وحوادثَ حياةِ أوديب المعروفة. ولكن هذه البلورة لا تخلو مع ذلك من كونها تتضمّنُ علاقةً مزدوجةً ليست علاقةَ أمانةٍ فقط، بل علاقةَ حريةٍ، وليست فقط علاقةَ تطابقٍ مع المعطى الذي انتقل عن طريق التقاليد، ولكنها أيضاً علاقةُ إبداعٍ وصياغةٍ لهذا المعطى، في إعادةٍ توزيعه، فما من شكٍ أن المأساتين قد نشأتا هنا من التنظيمِ العبقري، ومن تجميعِ ما ظلَّ حتى ذلك الوقت مُبعثراً في النصوصِ المرويةِ الأخرى للأسطورة. وسواء تعلّقَ بأوديب ملكاً. أو بأوديب في كولون، فإن سوفوكل قد عَرَف كيف يُضيفُ أو استطاع أن يضيف ثانية بُنية القصيدة إلى ما كان يعرفُه، هو شخصياً ومعاصروه عن الأسطورة، وعن وعيٍ منه، أم لا، فهو لم يستعنْ، في هذه المهمة المخيفة، إلا ببعض المؤثِّراتِ الوامضةِ للتركيب، والتي ما كان لها أن تصدر إلاّ عن نظامِ الشعر وحده. وعلينا بلا شك أن نرى في ذلك فرقاً من أصحّ الفروق

بين عمله وأعمال أكثر الكُتّاب الذين سيعمدون بعده إلى تناولِ أسطورةٍ أوديب من جديد. إنه فرقٌ في النوعية، وفي الشّفافيّة، ولاسيَما في جُرأةِ التصوّرِ، وتداخل الأحداث. ففنُّ سوفوكل، إذا قارنّاه بفنّ خلفائه الأكثر أمانةً يبدو، بصورةٍ جوهرية. وكأنه فنُّ الإيجاز، وإجمالاً، كأنه فن استخراجِ الصِّلاتِ الشعريةِ التي تُتيحُ وحدها تجنُّبَ التقدم البطيء للسّيرة الأوديبية، إن لم نقلْ تجنُّب المراوحةِ في المكان.

وهكذا فإن انقلابَ المادةِ ذاتَه هو الذي يُنتِجُ اصطدامَ الرؤى المتجاورة رؤى الشبابِ والشيخوخةِ، رؤى السّعادةِ والكرب، وهذه السرعةَ التي لا تُصدَّق سرعةَ أوديب ملكاً التي تجبرنا على قولِ صورةِ أوديب ذي العينين المفقوءتين. دون أن تترك لنا الوقتَ لنحتفظَ بصورةِ الظافر التي كانها يوماً. لقد قام ما في التركيبِ الشعري من إبهار مقام الفكرة، وقد نجم عن هذا إبهارُ كلِّ ما تحملته المأساة من تأويلات حول المصير، وهي تأويلاتُ لم يُشر إليها أرسطو إلاّ قليلاً في «فن الشعر». إن لبُنيةِ القصيدة بحدّ ذاتها، هنا، قيمةَ الدلالة.

ولا شك أننا لا نلمسُ هذا على نحوٍ أفضل مما نلمسهُ في معالجة حوادث حياة أوديب. وسواء تعلّق الأمر، في الواقع. بما أمكننا تسميتُه خطَّ سير أوديب. على مستوى الأسطورة. أو تعلّقَ الأمرُ أيضاً، منذ الأساسِ الخرافي، بتدخل أقطابِ الوجودِ الإنساني الثلاثةِ بعضها ضمن بعض، ذلك التداخل المثيرُ للاستغراب. والذي كنا قد وصفناه بأنه سلطةُ الإنسان. ووجدانُيته. وخضوعه إزاء ذلك السّر الخفي؛ فإن قيمةَ القصيدتين، سواء كانت القيمةَ الدرامية أم المأسوية، ترتبطُ بمؤثِّراتِ التضاد فيما بينها، وإعادةِ توزيعِ العمل المسرحي، مثلما ترتبطُ بنفس الحوادث المدوّنةِ فيهما. وهكذا ينبثقُ من تدعيم سببيةٍ الحوادث التي يُجريها سوفوكل حول ما كان يعرفُه عن حياةِ بطله، كما ينبثقُ من حدّةِ اقتضاباتهِ المأسوية. ومن الاصطدام الذي عدا لا يطاقُ عنده، اصطدامٌ بين تياراتِ الشهوةِ الإنسانيةِ الثلاثة الكبرى: الحبُ

والقوةُ والمعرفةُ، ينبثقُ تساؤلٌ ممزِّقٌ حول قَدَرِ الإنسان، وتعريف الإنسان، تساؤلٌ ترافقُه أجوبةٌ تحملُ من الألغازِ بقدر ما يحملُ السؤالُ نفسه.

من الإسهاب إلى الضّرورة:

إن أولَ التجديداتِ التي أحدثها الشاعر على الأسطورة تمسُّ بصورةٍ خاصة فضولَ حياة بطله. ويبدو أن سوفوكل، في الواقع. قد حرص على ضغطِ حلقاتِ قصّته أو حبكته على مستوى سببية الحوادث إلى تلك الدرجة التي توصَّلَ فيها إلى إعطاء انطباعٍ بوجود ضرورةٍ يمكنُ للمحاكمة المنطقية إدراكُها، وذلك في المواضع التي لم يكن يظهر فيها غير تسلسلٍ زمني للأحداث، في حاصل الأمر. ومن بُنيةٍ مستترةٍ لم تكن تظهرُ بالضرورة على مستوى العقلانية على الأقل، يَفرضُ علينا الانتقالَ إلى تلك البنية الواضحة، بنية التسلسل من الأسباب إلى النتائج. إنه يصنعُ من سيرة أوديب قدَراً.

ذلك أن انطباعاً يتكوّن لدينا أحياناً بأن «كلَّ شيء يمكن حدوثُه في الأسطورة»، لشدّة مرونتها على مستوى الرغبة[١]، كما أكدّت مجدداً إيلين سيغزو، في مقالة لصحيفة لوموند[٢]. بعد تأكيد كلود ليفي – شتراوس. وفي الواقع، فليس كلُّ شيء قابلاً للحدوث فقط. في مأساتي سوفوكل، وكل شيء يحدثُ، ولكن كلَّ شيء يحدثُ فيهما بسبب ضرورةٍ منطقية.

ولا يسعنا إلاّ أن نشيرَ إلى أن هذا العمل المستند على توثيق عرى السببيَّة لم يكن ممكناً أن يأتي من تلقاء نفسه. وعلى أية حال، فهيهات أن يقتصر ذلك على النقل الدقيق للمعين الأسطوري، فقد كان سوفوكل يشكك في كافةَ ضروب الفرضيات المسبقة، والمبادئَ التي يظهرُ أكثرُها وضوحاً، بلا

---

(١) الأنتروبولوجيا البنيوية، صفحة ٢٢٩: كل شيء يمكن حدوثه في أسطورة من الأساطير ويبدو أن تتابع الأحداث لا يخضع فيها لأية قاعدة منطقية، أو قاعدة استمرار فكل موضوع يمكن أن يكون له مسند إليه، أياً كان».

(٢) عدد: ٥ تشرين الثاني، ١٩٧١.

شك، على مستوى الانتقاء الذي أجراه في البدء، بين كافة النصوص المروية المعروفة لكل فصلٍ من فصول حياة أوديب، وفي كلِّ موضعٍ، منها تتجلى رغبةٌ يمكن أن نسميّها تقليدية، وهي رغبةُ الاقتصاد الكبير جداً في الوسائل، والأدوار، والمواقف، كما يتجلّى، في نفس الوقت. الاهتمامُ المستمرُ بإظهار مفاصل القصة بوضوح. ويبدو الشاعرُ متمسّكاً بنقلنا من الإسهاب النسبي للأساس الأسطوري إلى تعاقُبٍ للحوادث المتداخلة تداخلاً واضحاً جداً، بعضها ضمن البعض الآخر، فنظنّ فعلاً أنه انطلاقاً من وضوح تشابُك المغامرة الأوديبية التي جرى تصوّرُها على هذا النحو، إنّما تمكّن شعراءٌ من أمثال جان كوكتو من الانتقال من فكرةِ القدر المأسوي إلى فكرة «الآلة الجهنميّة».

وهكذا، فإن أمانة سوفوكل النموذجية تجاه القصة الأسطورية (وهذه الأمانةُ هي، فضلاً عن ذلك، واقعةٌ على درجةٍ كافيةٍ من الندرة بحيث ينبغي التأكيدُ عليها، كما سنرى لاحقاً) لم تكن تستبعدُ ضرورةَ إعادة كل فصلٍ من فصول حياة أوديب إلى مكانه، ضمن كثرةِ النصوص المختلفة التي يعرضها الأساسُ الأسطوري. وهكذا فقد كان لا بدَّ أيضاً من الاختيار في موضوع التخلّي عن الطفل، بين تركه على جبل السّيتيرون، والإلقاء به في البحر، وكان لا بدَّ من البت في ظروفِ مقتل لايوس، أو تحديدِ ما ستكونُ عليه صورةُ جوكاستا. هل ستُدعى إيبيكاستا كما عند هوميروس، أم تُدعى أوريغوني، أو أوريغاني. أو إيريغون. وأخيراً، أوريكليه، كما كان يقترحُ هذا النصُّ المرويُّ للأسطورةِ أو ذاك؟ وماذا سيكون على الخصوص دورُها في المأساة، لأنه إذا كانت إيبيكاستا التي تنزل إلى الجحيم في الأوديسّة قريبةً جداً مما ستكون عليه جوكاستا، فإن قصصا أخرى ستشطرُ الوجوه النسائية شطرين إذ تفصلُ بين وظائفِ الأمِّ ووظائفِ الزوجةِ؛ فأوريغوني، مثلاً، والتي كانت حقاً مثلَ والدة أبناء أوديب، كانت تردفُها إيبيكاستا التي كانت زوجتَه، ولكنها لن تمنحه ذريةً، في حين أن أوريكليه. التي كان يمكن في موضعٍ آخر أن تكون حقاً أولَ زوجةٍ للايوس. ووالدةً لأوديب في الوقت نفسه. فقد كانت

قرينتها تدعي إيبيكاستا. وهي التي كانت امرأةَ لايوس الثانية، قبل أن تكونَ زوجةَ أوديب. وفي كل الحالات، فإن سوفوكل يجمعُ كلَّ ما كان مبعثراً، ويقومُ بتمحيصِ صنوفِ الفصلِ التي أجرتها الأسطورةُ.

وفي مأساةِ أوديب ملكاً. وعلى عكسِ نصوصٍ مرويةٍ أخرى للأسطورة. سيكونُ على أوديب مستقبلاً أن يقتُلَ أباه. مع أنه لم يتعرّفْه، وأن يفقأ عينيه بيده، وليس أمراً عديم الأهمية أن نشيرَ بهذا الصدد إلى أن هذه الحادثةَ هي المثالُ الوحيدُ للبتر المتعمّدِ في كلِ أدبِ اليونان القديمة. إن الشاعرَ في كلِّ مرة لا يؤثِر إلاّ النصوصَ المرويةَ القادرةَ على زيادة الشُّحنة الدرامية للحوادث، وللخاتمة مثلما يؤثِرُ فقط النصوصَ المرويةَ القادرة على التداخل بعضها في بعض، أي أنه يؤثِرُ، في النهاية، تلكَ النصوصَ التي تُتيحُ، على أحسن وجه، تركيزَ المبادرة وضرورة العذاب على شخصية أوديب.

ويضافُ إلى ذلك. بلا شك، اهتمامٌ مضاعف بالتناسق وبتعزيز التأثيرات إنه تناسق في عدد الأدوار، وتناسق في توزيع المشاهد: وتناسق أيضاً في العلاقات بين الشخصيات، فليس هناك شيء في مأساة أوديب ملكاً بكاملها، ولا شيءَ في مأساة أوديب في كولون، وهما أميل إلى التأمل والغنائية، ليس هناك ما يصرف النظر عن مآثر البحث الأوديبي. ومن هنا تنشأُ في الوقت ذاتِه سُرعةُ القصيدة. وفعاليّةُ كل ما هو وارد فيها. وكذلك تتامي كافة التوترات المثارة فيها، والإحساسُ بالضرورة الذي ينجمُ عن ذلك. إن جُهدَ التركيز هذا يظهرُ، بالإضافة إلى ذلك، على مستوى الشخصيات الثانوية، مثلما يظهرُ على مستوى الأبطال الرئيسيين، وإنه لشيءٌ متميِّزٌ، مثلاً، أن يكون الرسولُ الكورنثي هو بالضبَّط ذلك الشخصُ الذي عَثَر على أوديب، وعَهِدَ به إلى بوليب[1]، قبل عشرين أو ثلاثين عاماً تقريباً. من المؤكد أن البعضَ قد رأوا في ذلك، مع فولتير، عدمَ قابليةٍ للحدوث يصعبُ الجدال فيها. أو تنزَّع البعضُ الآخر أيضاً، لتحليل ذلك، بالعدد

(١) بوليب: هو ملك كورنثيا الذي تبنى أوديب بعد إبعاده. (المترجم ز.ع).

القليل لممثلين والمشتركين في المأساة اليونانية. غير أنه مهما كان السببُ، فإن أثر تقليص المعطى هو الذي يظهرُ لنا في المقام الأول، وهو الذي يبدو جوهرياً. ويجدُ أوديب نفسه، وبالطريقة ذاتها، وقد أصبح دورُه محصوراً بين أبيه. وأمِّه وتيريزياس ولا يمكنُ لضيق هذه العلاقة بين أربعة أشخاص، التي يُستبعدُ منها نسبياً شخصٌ مثلَ كريون، لا يمكن لها إلاّ أن تُقوّي التوترات التي تظهرُ في هذه العلاقة حتى ذروتها، وتقوِّي تسلسلها الحقيقي، كما تقوّي كلَّ مفصلٍ من مفاصل الحبكة التي تنجمُ عن هذه التوترات.

ومع هذا، فهناك أكثر من ذلك؛ إذ يُضافُ إلى تعقّد العلاقات بين الشخصيات علاقةُ النتيجة التي لم تعدْ علاقةَ تتابع فقط، والتي ستُتيحُ بصورةٍ واضحة لكلِ الحوادث التي سينقادُ لها أوديب، من جبلِ السّيتيرون إلى غابةِ كولون المقدسة، ستُتيح لها أن تترابَطَ بعضُها والبعض الآخر. لقد كان لا بدَّ من وحيٍ لكي يُلْفَظَ الطفلُ الملكيُّ من طيبة، غير أنه كان لا بدَّ من وحيٍ آخرٍ لكي يتملّكَ الخوفُ الطفلَ يوماً، ويتركَ عائلتَه المفترضةَ في كورنثيا. ويتصورُ الشاعر بالتالي، لكي يجعلَ هذه الاستعانةَ بتكرارِ الوحي مشروعةً، يتصوّرُ القصة العديمةَ الأهميةِ والرئيسيةَ بآنٍ واحد التي يبدو أن سوفوكل قد اخترعها برمتها، قصة ذلك السّكيرِ العجوزِ الذي يُعيِّرُ أوديب بأنه طفلٌ لقيطٌ، ويجرحُه في الصميم جرحاً عميقاً، بحيث ينطلقُ الفتى لِيسأل عرّافةِ معبدِ ديلف. وفي موضعٍ آخر، فإن أوديبَ نفسه هو الذي سيزيحُ بسؤاله الغموضَ الذي كان عالقاً بركودٍ أهل طيبة بعد مقتلِ لايوس، كما لو كان حريصاً على أن يتفادى الاعتراضاتِ المحتملةِ:

«وأيةُ شدةٍ كان يمكن لها أن تمنعك من إيضاح سرٍ كهذا
ما دام العرشُ قد انهار؟»

إن الإشارةَ إلى السِّرِ الخفي تجعلُه يسقطُ في اللحظةِ نفسها، ويبدو أن سوفوكل لا يريدُ أن يُبقي في الظل أيَّ تفصيلٍ، والدقةُ اليقظةُ التي يتفنّنُ بها

لتعليلِ كلِّ لحظةٍ من لحظاتِ حبكته تفسّر كيف أمكن، في أكثر الأحيان، أن يجري، خطأً أو صواباً، تشبيهُ سيرِ المأساةِ بسيرٍ بوليسي[١].

وفضلاً عن ذلك، فيبدو أن سوفوكل، الذي لا يكتفي بأن يتناولَ مجدداً بقيةَ الحوادث المنطقيةِ نسبياً في بعض الأحيان. والتي كانت تقدَّمُها له الأسطورةُ، يبدو أنه قد حَرِص على أن يُبرزَ إلى النور ما كان يمكن أن يظلَّ ضمنياً. فلأن الطاعون قد انقضَّ على المدينة، بعث أوديب بكريون إلى معبد ديلف، ولأن أوديب ذاتَه قد قذفَ نفسه باللعناتِ المخيفة، ستَطْرَحُ مسرحيةُ أوديب في كولون، صورةً كأنها الصورة المقابلة لصورةِ مصطفى الآلهة، صورةً عنيفةً هي، صورةُ الضنْك الجسدي والمعنوي. والإنحطاط الخسيس، وحتى صورة القذارة التي ترافقُها، والتي قد لا تعادلُها في الأدبِ المسرحي غيرُ مشاهدِ تجريد الملك لير من مُلْكه، أو لحظةُ تعبيرٍ عظيمةٌ مشابهةٌ من لحظاتِ شعورِ الإنسان بعزلَتته، وبالتخلي عنه عند يونيسكو، أو بينتر، وأكثر من ذلك، عند بيكيت. ويُقالُ لنا، من الآن فصاعداً، إن أوديب لا يتزوجُ أمّه إلاّ لأنه قتَلَ أباه، وانتصرَ على أبي الهول. إن الشيءَ الذي ما كان يمكن أن يُستكمَلَ إلاّ على يدِ تحليلاتٍ من الدرجة الثانية، كتحليلات ليفي – شتراوس[٢]، وتحليلات نيتشه[٣]، وحتى تحليلاتِ التحليل النفسي، مع أن خطابَه ينشأُ حصراً من المأساةِ السّوفوكليةِ، هذا الشيءُ يطرحُ نفسه بكلِّ جلاءٍ ووضوح، ويُرفَعُ الحجابُ أخيراً عن ضرورةٍ العلاقة، وإن لم نقلْ عن طبيعةِ العلاقة، بين التخلّي عن الطفل، وقتل الأب، والانتصار على أبي الهول، والزّنى بالأقارب، والكارثةِ النهائية.

---

(١) مع أن اللغز، كما سنرى لاحقاً، سيتم هنا كشفه، حالما يطرح، وهذا ما كـان كافيـاً لإثبات أن محرك هذه الحبكة موجودٌ في موضع آخر.

(٢) «بنية الأساطير»، في: الأنتروبولوجيا البنيوية.

(٣) ولادة المأساة، الترجمة المذكورة سابقاً، صفحة: ٦٧.

ويتلوّنُ هذا الانطباعُ، بالإضافة إلى ذلك، بكونٍ أوديب الذي تدعمُه نجاحاتُه، يريدُ أن يتولّى مهمةَ الانتصارِ على أبي الهول مرةً ثانية، وذلك بكشفِ سرِّ منشئهِ. وبعد فواتِ الأوان، يجري من جديد، بهذا الشكل، تحديدُ الرابطةِ التي تنعقدُ بين العقلِ السّؤول، والواثق بقدراته، وازدواجيةِ تناقض العودةِ إلى الأصولِ، والكارثةِ النهائية التي تنتُجُ عن ذلك. وليس هذا معناه أن البحثَ الأوديبيَّ هو المحركُ الوحيدُ لمأساة أوديب، وهيهات أن يكونَ الأمر كذلك، ولكن البحثَ موجودٌ في المأساة، ويُسهِمُ بلا جدالٍ في التأكيد على علاقات السببية التي لا يمكن أن يُدركَهَا إلاّ عقلٌ استنتاجي.

ومع ذلك، فلا يمكننا أن نخلُطّ بين هذا الإيضاحِ لبياناتِ سببيةِ الحوادث، وبين بحثٍ معينٍ قد يكونُ بحثاً عن مشاكلة الواقع. إن صرامةَ تسلسلِ الوقائع ومشاكلةِ الواقع تنتميان في الواقع إلى مرتبتين مختلفتين من مراتبِ الأدب. فمن المؤكد على وجه التقريب أن القصدَ الأول للشاعر، حين كان يجهدُ بهذا الشكلِ لتصليبِ حدود عمليه، كان حقاً إظهارَ صفةِ الضرورة في المغامرةِ الأوديبية أكثر مما كان التذكيرَ بالرجوع إلى واقعٍ معين، أياً كان هذا الواقعُ، ويمكنُ أن ننوَّه إلى أن أرسطو، إن لم نقلْ فولتير أو كوكتو، لم يخطئ في تقدير ذلك أبداً.

إن الصفةَ الحتميةَ لمجرى حياة أوديب، إذا أُخذت على هذا النحو، تتدرجُ بادئ ذي بدء، على مستوى تنسيقِ القصة. إن الماضي والحاضر يحملان في طياتهما المستقبلَ أبداً، فالأفعالُ والحوادث كلُّها تُفضي بعضُها إلى البعض الآخر من الآن فصاعداً، لقد أصبحت القصةُ الأسطوريةُ هي الحبكة، لقاء إجراءِ تمييز بين النّصوصِ المختلفةِ، ولكن ليس دون أن يطرأ عليها أيضاً تعديل ضرورتُه مقروءةٌ بوضوحٍ كافٍ بحيث تُفسّرُ من الآن فصاعداً على أنها قَدَر.

من القصة إلى الوحي: تداخُلات الماضي والحاضر والمستقبل:

الإسهامُ الثاني الذي حمله الشاعر إلى نصوصِ الأسطورة السّابقة، يتصل في الحقيقة بالإيجاز المأسوي نوعياً، الذي سيجعلُنا ننتقلُ من التتابعِ الزمني لحياة أوديب إلى التجاور الفظ بين ما شَهِدَهُ هذا التتابعُ من حَسَنٍ وسيء. غير أن هذا ليس معناه أن سوفوكل يهجرُ بشكلٍ من الأشكال خط السّير الأوديبي المنكسر الذي نعرفه، فأوديب نفسه بمساعدةِ الرسول الكورنثي وراعي لايوس، يعيدُ رسمَ المسيرةَ الطويلةِ التي كانت مسيرتَه، ومسيرةَ عائلته، حتى جبل السّيتيرون، ثم من السيتيرون إلى كورنثيا، ثم إلى طيبة، قبل أن تروي المأساةُ الثانيةُ قسوةَ المنفى، والوصولَ إلى كولون.

ولا يجري إخفاءُ شيء من هذا التناوبِ الطويل بين السّعادة والارتحالِ، بين لحظاتِ الارتباطِ والاستقلال، لحظاتِ الانتماءِ إلى العائلةِ وإلى الوطن، أو إلى مرتبةِ الآلهة، لحظاتِ الإبعاد والحنانِ والوحدةِ. إلاّ أن سوفوكل يؤثرُ أن يضيفَ إلى العديد من التعارضات، ذلك التعارضَ الأكثر عنفاً أيضاً، والذي ينجمُ عن تطابق الحاضر والماضي أحدهما على الآخر، كما لو أنه لم يكن يكتفي بمادَةِ موضوعه، مع أنّها متباينةٌ تبايناً شديداً. وسواء تعلّق الأمرُ بإحدى المأساتين أم بالأخرى، فإن أوديب يتبدّى لنا تحتَ ضوءٍ ثلاثي، ضوءِ ماضيه، وضوءِ اصطفائه المسبق، وضوءِ حياتِه التي يحياها أمام أعيننا. وإذا أو كلَ ترحُّلُ أوديب الذي كان قانونُه الأساسي يبدو واضحاً، مع أنه لم يجرِ دون تعرُّجاتٍ، إذا أو كلَ في الأساسي منه إلى حكاياتٍ في «أوديب ملكاً». كما في «أوديب في كولون»، - كالحكاية التي يرويها أوديب لجوكاستا، وحكاياتِ الخادمين، في أوديب ملكاً، ودفاعِ أوديب الذي يرجعُ إلى ماضيه أمام كريون في «أوديب في كولون» - فذلك لكي يُظهرَ دائماً الفرقَ بين ما كان عليه أوديب، وما آلَ إليه، بكل ما في التعارض الحاسم من قوة، وفضلاً عن ذلك. تضافُ في كلّ مرةٍ إلى التبايُنِ

الذي يؤدّي بصورتي البطل إلى التعارض، كلّ منهما مع الأخرى، في مُستهلِّ كلٍّ من المأساتين، ثم في خاتمتهما، تضافُ ذكرى المراحل السّابقة الخلاصّيةِ أو الفظيعة لذلك المصير الذي قلبه سوفوكل قلباً غريباً. لقد حرصَ الشاعرُ على إدخالِ التسلسلِ الزمني لأحداثِ هذه الحياة، في مؤلّفيه، ليس حبّاً بالسّرد فقط، وإنّما ليبرز أعنْفَ التبايُناتِ عن طريقِ التداخلاتِ غير المنتظرة، تداخُلات الماضي والحاضر والمستقبل.

ولا يتجلى هذا إلاّ في مستهلِّ أوديب ملكاً، فتبدأُ المأساةُ ونحن أمام ذروة نجاح أوديب. إنه لا يزالُ محبوباً في مدينته، وفي عائلته، كملكٍ وكزوجٍ. إنه لا يزالُ في أوجِ امتلاكه لسلطته، وعقلهِ وقوتِه، وكما لو أن الكاتبَ المسرحيَّ يريد أن يفرضَ بصورةٍ أفضلِ هذه السّيطرةَ، وهذا السُلطان، على مستوى العرض المسرحي، فقد آثرَ ألاّ تُحيطَ بهذه القامةِ الإنسانيةِ العظيمة في عنفوان شبابها إلاّ شخصياتٌ تتوسّلُ إليها، وهي فضلاً عن ذلك، شخصيات أطفالٍ وشيوخ. ومن ناحية أخرى، فطقوسُ التوسُّلِ، وموقفُ الشخصياتِ وكذلك الإيقاعُ المعتدل لجواب أوديب، كلُّ شيءٍ يُسهمُ في تأييدِ البطلِ في سُلطته الكهنوتية. إلا أن أوديب، مثل يوليوس قيصر عند شكسبير، لا يظهرُ أبداً في أقوى حالاته، إلاّ في اللحظةِ التي يُضرَبُ فيها. ونحن نعلمُ مسبقاً أن البلاءَ الذي ضرب المدينة هو دلالةٌ على الدّنس، فتنبثقُ حينذاك لحظةُ الفعل بالوضوحِ نفسه، وينبثقُ التأكيدُ على موقفِ أوديب المشين، وعلى جريمته المزدوجة:

ألا فاعلم، أنك أنت المجرمُ الذي يدنَّسُ هذه البلاد!

(البيت ٣٥٤)

أقول إنك أنت القاتلُ المطلوب... **(البيت ٣٦٥)**

ثم تأتي، حين ينبغي الانفتاحُ من الماضي إلى المستقبل، تأتي لحظةُ النبوءة الكبرى، والتي يتلفّظُ بها تيريزياس بصيغةِ الغائب، لأننا نترجّحُ منذ

ذلك الوقت من المعلوم إلى المجهول، ومن الشيء الذي كان، إلى الشيء الذي سيكونُ أبداً بحسب أمرِ الآلهة:

ويسلك الدربَ إلى أرضٍ غريبةٍ، وهو يتلمّسُ طريقَه أمامه بعصاه، وينكشف في نفسٍ اللحظة عن أنه أبٌ وأخٌ معاً للأبناء الذين يحيطون به، وزوجٌ وابنٌ على حدٍّ سواء للمرأة التي وُلِد منها، خصمٌ زانٍ بأقاربه، كما هو قاتلُ أبيه[1].

ولا نكاد نعلم بنجاح أوديب الكبير حتى يبدو لنا نهباً للألم والقلق مما كان يمكن أن يحدثُ له، ومما يبدو أن الآلهة قد قضت به عليه، ويتحدَّدُ مكانُ أوديب أبداً بين قصةٍ ووحي، أيّاً كانت اللحظةُ التي يتدخّلُ فيها، في هذه المأساة أو تلك.

ومن هنا تنشأُ القدرةُ العظيمةُ لهذا المصير الذي ينقلبُ. ومن هنا يأتي التناقضُ الكبيرُ للرحيلِ الأوديبي، في كلِّ حضورِه الذي لا قَبلَ له به. إن سوفوكل لا يستخدمُ القصةَ المتسلسلةَ لتشرُّدِ أوديب الطويل إلاّ ليقابلَها، من خلال نور ساطع، بهذهِ المرحلةِ أو تلك من حياة بطله، وهي المرحلةُ التي كانت متميَزةً، خلال لحظةٍ من الزمن. وكذلك فإن خطر الشقاء هو الذي يبرز، في لحظةِ الاقتدار، كما تبرز ذكرى الأيام السّعيدةِ. حين تكونُ قد انحلّت كافةُ الانتماءات. وسوفو كل الذي يُبيحُ لنفسه بلا جدال حريةَ التصرّف التي يسمحُ له بها رجوعُه المنهجي لاستخدام الوحي والقصة، يعطي نفسَه حريةَ عبورِ خط السير الأوديبيِّ في كلِّ الاتجاهات، وهذا الانتقالُ المتناقضُ من السعادةِ إلى الشقاء يَردفه كذلك التتابعُ المعاكسُ لصورةِ شقاءٍ تعقبُها صورةُ سعادة: «وإذن، فحين لا أعود شيئاً يُذكرُ»[2]. هكذا يمكن لأوديب أن يهتف «أُصبحُ إنساناً حقاً». ولكن ألا ينبثقُ في تلك اللحظةِ المحدّدةِ التي يمنحُ

(١) أوديب ملكاً، الأبيات – ٤٥٥ – ٤٦٠.

(٢) أوديب في كولون، البيت: ٣٩٣.

فيها أوديب وجوكاستا نفسيهما لحظةً من الفرحِ الغامر – لدى سماعهما خبرَ موتِ بوليب، وهو الخبرُ الذي كان يبدو أخيراً أنه سيحررُ أوديب من ربقةِ الوحي – ألا ينبثقُ بفظاظةٍ من ثرثرةِ الرسول الكورنثي ذلك الانبعاثُ لماضٍ بعيدٍ يُرينا في أوديب طفلاً أصلُه من طيبة وليس ابناً لبوليب. وهكذا يصطدمُ في ما يمكن أن يكون التناقضَ المأسويَّ الأمثلَ، يصطدمُ مُلْكُ أوديب بنفيه الماضي والآتي، ورباطةُ جأشِه، بسيره في الظلُماتِ، وكبرياؤه كمخلِّصٍ للمدينة بموقفه المشين كحاملٍ للدّنَسِ، وسُلطتُه الملكيةُ بوضعِه المسكين كإنسانٍ. وما من شيءٍ لا يبيِّنُه تيريزياس بوضوحٍ وصولاً إلى العلاقةِ التي تربطُ الحلَّ الموفّقَ للُّغزِ الذي طرحَه أبو الهول بالاكتشافِ المضني لأصولِ أوديب:

تيريزياس – ماذا ألم تعدْ تُبدعُ في حلِّ الألغازِ؟

أوديب -. هيا، ولمْني إذن على ما يصنعُ عَظَمتي.

تيريزياس: إن نجاحَك، مع ذلك، هو الذي يهلكُك. (الأبيات ٤٤٠ – ٤٤٣) إن الالتباس الممّزق لمصير أوديب موجودٌ بكلّيّته في هذه الأقوال. ويتصادمُ، تبعاً لمخطط أولي ما ينفكُّ من الآن فصاعداً يتكرَّرُ حتى نهايةِ «أوديب في كولون»، يتصادمُ الماضي والحاضرُ والمستقبلُ، لكي يظهرَ التقلُّبُ غير المفهوم، والذي يمكن أن يكون قانونَ مصيرٍ معين. وفي الواقع، فإن مأساتي سوفوكل قد نُظِّمنا بحيث لا يُقال فيهما شيءٌ عن أوديب، دون أن يَفرِضُ نفسه حالاً التأكيدُ المعاكسُ. وبناءً على ذلك، يترادف العقل وعدم التعرُّف، العمى ووضوحِ الذهن. والسّعادةُ التي تأتي من العائلة والشقاء الذي يلازمُها، ورفضُ الوحي والبرهنةِ على سُلطانه. إن مأساةَ أوديب في كولون لا تُفلِتُ، هي الأخرى، من هذا المخطط الأولي، من خلال تلك الصورةِ التي ما تنفكُّ تُقدِّمُها عن بطلٍ على مقربةٍ من المرفأ الأخيرِ الذي حددته له الإلوهية، وعن هذا الرجلِ الممعنِ في الخطيئة، والمهيّأ للعودة إلى ماضيه، وإلى غضبِه، وإلى نزواتِه، والمهيّأ لإطلاق اللعنات، والمهيأ للثأر، وعلى هذا النحو، فإن المأساةَ ناقلةٌ للضدّين في وضع الإنسان، وبصورة أكبر أيضاً مما

كان يؤكدُ أرسطو. إن سوفوكل لم يراعِ خطَّ السّيرِ الأوديبي إلاّ ليزيدَ التوتُّرَ المأسوي الكائنَ فيه، بلجوئه المستمر إلى التقليصِ والإيجاز، وهكذا يظهرُ، على هذا المستوى أيضاً، أن المصيرَ الأوديبيَّ بما يحتويه من أمورٍ مدوَّخةٍ، محصورٌ قبل كل شيء في بُنيةِ هذين العملين، وفي التركيب الشاعري الرفيع الذي تحققَّ فيهما.

ولذلك فليس يتعيّنُ على البطلِ الأسطوري فقط أن «يسقطَ من علٍ»: كما ظن أنوي وكوكتو ببساطةٍ بالغة: فمأساةُ أوديب في كولون قد تكفي في هذه الحالة لتبرهنَ على أن الانقلابَ المأسويَّ يمكن أيضاً أن يتلاءمَ مع الانتقالِ من حياة الغوايةِ إلى حلول الغُفران والمصالحة. وخلف التعارضِ بين السّعادة والتعاسة، ولعلّه التعارضُ البالغُ الشهرة، فإن التناقضَ المأسوي يبدو وكأنّه نتاجُ تنميقٍ في الأسلوبِ يكنِسُ كلَّ مجالِ الممكن، ويثير الشبهةَ في كل شيء مرة أخرى. إن الإنسانَ بكليّته هو الذي يقعُ بهذه الصورةِ في حبائل الأسطورة، فليس من المستبعد الاعتقادُ بأن المصير المأسوي إنما يتحدَّدُ، قبل كل شيء، انطلاقاً من هذه النّظرة المزدوجة، ومن عدم التوازن الذي ينجمُ عنها.

نزاعٌ مثلّثي:

إن سوفوكل كشاعرٍ ومؤلّفٍ مسرحي، يذهبُ أبعدَ من ذلك أيضاً، بحيث يُمكننا الاعتقادُ بأن لمأساتيه أكثر من غيرهما من المآسي خاصّيةً مزدوجة. وهو تركيزُ أي ضوءٍ وتكسيره. فقد تدخلَت في الأسطورة المستوياتُ الأساسيةُ لأية حياة، فجابهَ الإنسانُ فيها نفسَه، والآخرين. والمجهول، جابه سلطتَه الذاتيَة. ووجدانيته، والألوهية وظهرت بصورةٍ متناوبةٍ على مسار القصة، السياسيةُ والوحيُ والعائلةُ. ويبدو أن الشاعرَ هنا لم يُردْ أن يغيّر شيئاً من هذا المخطط الأولي. إلا أنه يمسرحه. بمقدار ما يكون. في كلٍّ من هاتين المأساتين، لحظةً من الزمن، يأتي فيها كلٌّ من هذه الأقطابُ الثلاثةُ لحياة أوديب ليدخل في نِزاعٍ مثلثي مع القطبين الآخرين. فيتحدَّدُ العقلُ الإنساني من

خلال تعارضِه مع العائلةِ، ومع القدرةِ الإلهية الكليةِ، مثلما أنّ عائلةُ أوديب في طيبة قد كسبها على حسابِ رفض الوحي، وانتصارِ العمى على المعرفة. ومثلما لا يمكنُ الوحي أن يتوطَد في صدقه إلاّ على أنقاضِ سلطةِ البطل وسعادته. وما من صفةٍ من صفاتِ أوديب، أي من صفاتِ الإنسان، أو من صفاتِ الإلوهيةِ، إلاّ وتظهرُ على أنها الرهانُ المحتملُ لنزاعٍ معين، بل لخلافٍ معين. إن المأساتين، ومأساة أوديب في كولون مثلها مثل مأساة أوديب ملكاً، هما موضعُ فاجعةٍ وتمزق، حتى في أصغرِ تفاصيلهما. وفي ثاني هاتين المأساتين، كان هناك اعتقادٌ بأن كبر سن البطل، واقترابَ الموت، والاصطفاءَ الإلهي، وخصوصاً الانتصارُ الذي تحقّقه المعرفةُ على الجهل أخيراً يمكن أن تنتزعَ القصيدةَ من تردُّدها المأسوي. وفي الواقع، فإن أوديب، برغم الإذلال، وحتى حينما يعرفُ قدرتَه الخلاصيةَ والخيِّرةَ يستمرُّ في هذه المأساة إنساناً، إنساناً يستسلمُ لكراهيةِ أبنائه، كما استسلم لحبِ جوكاستا. إنساناً يستمرُّ في شهواته ويلجأُ إلى صبِّ اللعنات. وكما يلاحظُ جورج ميوتيس، فإن أوديب لا يملك شيئاً من صفات القدّيس[1]، مع أنه يتضرَّعُ إلى آلهة الثأر. ولا يصلُ إلى المصالحة أبداً بصورة نهائية، اللهم إلاّ في الخاتمة. إنّ اختطافَ أوديب على يد الآلهة في هذه المأساة أيضاً يعدلُ رحيلَ بولينيس المضني نحو هزيمته المقبلة. وفي الواقع. لا تكفُّ النزعاتُ الإنسانية الثلاث إلى السعادة، والسلطان، وإدراك ما يتجاوز حدودَ الإنسان، لا تكفّ عن المجابهةِ فيما بينها. وما من شيء يُقالُ عنها إلاّ وتُبطِلُه الحوادثُ، بدءاً من اللحظة التالية. وتؤكده في آنٍ واحد، وتتحدَّدُ هذه النزعاتُ الثلاث جميعُها بتصادمها المتبادل. وهكذا تظهرُ «أوديب ملكاً» وكأنّها تتالٍ للنزاعات التي ستتمُّ تسويتُها واحدةً فواحدة، أقل مما تظهرُ كقصيدةِ الجهدِ اليائس الذي يبذلُه إنسانٌ معين لإبقاءِ الطموحاتِ الرئيسيةِ الثلاثةِ لحياته، ولأية حياة، في أعلى درجةٍ ممكنة، وليحافظَ عليها

(١) انظر: «العناصر الدينية في مسرحية أُوديب في كولون» في كتاب: «مسرحية أوديب في كولون وعبادة الأبطال، جامعة نوشاتيل، ١٩٤٠.

سليمةً برغم التوترِ الذي يجعله يترنَحُ أحياناً. وبعكس كريون، كما يصفُ نفسَه في «أوديب ملكاً»[١]، إن لم نقلْ في أنتيغونا، فإن أوديب ينوي رفضَ أيةٍ تسوية. ولكن أثراً من الآثار المحقّقة في أولى مأساتيّ سوفوكل يعودُ إلى أن هذا التطلُّب الأساسي قد بدا منسياً للحظةٍ من الزمن. إن أوديب الذي يظهرُ، في الواقع، مستخِفَاً إلى حدٍ كبير بوحي معبدٍ ديلف، حينما يدخل للمرّة الأولى إلى المسرح، يطرحُ نفسه. خلال هذه المرة. أمام المشاهد. على أنه ملكٌ وزوجٌ تغمره السّعادة. وخلال فترةٍ من الزمن جدّ مقتضبة، لأن تيريزياس يأتي حالاً ليذكِّر أوديب بصلته الحتميةِ بالنبوءة، يجري وضعُ الإلوهية بين قوسين، إن صحَّ التعبيرُ. وهكذا نشهدُ ضرباً من الاتحاد بين القوةِ اليافعة في اكتمالها. والسّعادة العائلية. ويصبحُ التشهيرُ المأسوي بنتيجة ذلك أكثر عنفاً. ومنذ تلك اللحظة. لا يكفّ المُلْكُ والعقلُ عن تهديدِ نظام العائلة. ولا تكفُّ الآلهة عن تقويضِ كلٍّ أهليةٍ للسّعادة. ولا يكفُّ العقلُ البشريُّ أخيراً عن الاصطدام بمعرفةِ الغيب الإلهية.

الحب والعقل:

إن نقض ذلك الاكتمال الوهمي يقعُ وكأنه تهديدٌ للمأساة. منذ أن يشرع العقل الأوديبي بالاستفسار عن طبيعة ارتباطاته العائلية؛ فمنذ ذلك الحين، ينشأ نزاعُ بين العقلِ والعائلةِ، ولا يتوقفُ حتى نهاية المأساة. إنه نزاعٌ جوهريٌ هذه المرة أيضاً، ولا تعودُ «أوديب في كولون» إليه مطلقاً. إذ أنها تحسمُ الأمر حين تُجرِّدُ أوديب من كلا المتنازعين في آنٍ واحد.

وحول هذه النقطة، فإن الشاعرَ يُحسِن التلاعُبَ مع ذلك بالتعارضاتِ، وبالخيارات التي كانت ترتبطُ بالنصوص غير الأدبية للأسطورة، أكثر مما يُحسِنُ ذلك بصدد نزاعات العقل والآلهة. أو العائلة والوحي. إن كافةَ للقصصِ التي تدورُ على حياة أوديب كان تذكُرُ، كما رأينا، ذلك التعاقُب في

(١) انظر الأبيات ٥٨٣-٦٠٠.

فتراتٍ الوحدة التي يَمتَحِنُ فيها البطلُ قوتَه، وفي الفتراتِ التي يُلتَقَطُ فيها ويُعادُ إلى وطنٍ، وإلى عائلةٍ معينة بآنٍ واحد، وهو تعاقبٌ كنّا قد تمكنّا من أن نكشف فيه خطَّ سيرٍ منكسر. وإذا أُخِذتْ حياةُ أوديب على هذا النحو، فهي تنتظمُ حسب سلسلةٍ من التعارضات، فهي المنفى أو الانتماء إلى بيتٍ ملكي، وهي الطريقُ والسّيرُ المتوحِّدُ، أو هي الدخول إلى المدينة، إلى طيبة وكورنثيا، أو إلى غابةِ أثينا المقدسة، وهي القوةُ اليافعةُ التي لا تدينُ بشيء إلاّ لذاتها، أو هي الارتباطُ بالعائلة، ولا ينوي الشاعرُ إغفالَ أيَّ تناغُمٍ من تناغُمات الموضوع، بل يضيفُ إليها على فتراتٍ متعددة، بدءاً من إحدى مأساتيه إلى الأخرى، يضيفُ إليها صورةَ الميناءِ الذي لا يتمُّ بلوغُه إلاَ بعد سفرٍ طويل.

وهناك حتى أكثر من ذلك، فالشاعرُ لا يُراعي الصفاءَ الشديدَ لهذا المخطّط الأوليّ المتباين فحسب، ولكنه يُراعي أيضاً اللحظتين المنذرتين بالكارثة. وهما اللحظتان اللتان تأتيان سراً لتقطعا ترتيب الكارثةِ البالغَ الوضوح. وقبلاً. كانت شفافيةً التعارض في الأسطورة بين الوحدةِ والارتباط العائلي يكدِّرُها مقتلُ الأب كما يكدّرها المُلْكُ في طيبة. لقد كان مقتلُ الأب على الدروب الخالية نوعاً من المسير المتفرَّد، وبالتالي، فهو تعبيرٌ عن القوةِ الراشدةِ لأوديب الذي عزم على اختبار نفسه كبالغ، كما هو ضربٌ من الرجوعِ إلى الأصول وإلى الأب بآنٍ واحد. ومن ناحيةٍ أخرى، فإن السُّلطةَ السياسية التي فاز بها في طيبة كانت مظهراً واضحاً لاقتدارٍ البطل بنفس الوقت الذي كان يترافقً فيه والعودةَ إلى الأم. وكما أن سوفوكل لم يرفضْ شيئاً من التناوبِ المتكرر والحاسم، فهو لا يرفضُ شيئاً من الالتباس الذي يأتي ليشوش قصدَ هذا التناوبِ المحدّدِ تحديداً دقيقا، وحتى أنه تناولَ مجدداً التفصيلَ القليل الأهمية. تفصيلَ الدربِ «الثلاثي التفرّع»، في مفترق دروب دوليس وديلف وكورنثيا، وهو التفصيلُ الذي لم يفتْ المحللين النفسيين أن يروا فيه مع ذلك تذكيراً رمزياً بارتباطٍ الإنسان بأمه، كما لو أنه كان لا بدَّ

بالنسبة إليه أيضاً أن يلاقي الوعيُ الكاملُ، والامتلاكُ الكاملُ لقوةٍ بالغةٍ عند الفتى أوديب، أن يلاقي عائقَ الرجوع إلى الأصول[1]. وبوسعنا، على الأقل، أن نؤكّد، في المأساة، كما في القصص الأسطورية، أن الالتباس الخادعَ الذي لا يجعلُ البطل يحصل على استقلاله، وسُلطَتِه، إلاّ إذا رجع إلى أبيه ليقتله، وإلى أمّه ليتزوجها. إن هذا الالتباس ما إن يعرض حتى يتبدد، وحتى تظهر، بكلِّ جلاءٍ استحالةُ أن يكون المرءُ بالغاً في نفس الوقت الذي يكون فيه ابناً. وهكذا، فكما كان يتنبّأ لغزُ أبي الهول، لا يمكن للإنسان أن يظلَّ واقفاً بمفرده إلاّ لحظةً من الزمن. بعدها لا بدَّ له أن يستعينَ بعصا، وتبلُغُ الأسطورةُ حدّاً كبيراً من القوة بحيث يصبح أوديب قادراً على اختيارِ نفسه كرجلٍ واقفٍ في نفس اللحظة التي يندمجُ فيها في دائرة العائلة.

إن المأساة التي لا تتناولُ مجدداً إذن الاحتمالَ الموجودَ قبلاً في النصوصِ السّابقةِ للأسطورة، احتمالَ الفصلِ بين السلطةِ والوجدانية إنّ المأساة لتمسرحه. إنها تمسرحه حين تفصِلُ الوهمَ المعاكسَ للاقتران، في الفرح، بين القوّة والعائلة، إنها تمسرحه بتأثير السقوط الذي تُدخلُه بين عرضها لأوديب السّعيد، وأوديب الكفيف. وقد كان بيغي يؤكد أن «كلَّ إنسانٍ سعيدٍ مذنبٌ» وتأتي المأساةُ بالضبط لتُشكِّكَ باكتمال الملك أوديب.

«ومع ذلك، فان نجاحَكَ هو الذي يُهلكك بالضبط»، هكذا يتبيّنُ العرّافُ: أثناءَ أولِ دخولٍ له إلى المسرح. إن أوديب سيسقطُ فعلاً بما وطّد سُلطَتَه. ويغدو عقلُه المتركّزُ على الوجدانية والذي كان يتبدّى حتى تلك اللحظة، وكأنهُ نزعةٌ إلى الاعتدالِ. يغدو هوىً، بكل المعاني التي يحملها هذا التعبير. لأن الهوى حقاً هو الذي ينكشفُ في تلك الرغبة الجامحةِ للمعرفة، والهوى أيضاً. وهذه المرة بالمعنى الآخر لهذه الكلمة، هو الذي ينبغي تعرُّفُه في قبوله الغامضِ بتوجُّسِ الأسوأ، وفي هذا الاكتشافِ الخفي، داخل النفس، اكتشافِ

(١) كارل أبراهام: المرجع المذكور، صفحة ٢٠٣-٢٠٥.

القبول بالعذاب. ويغدو العقلُ الذي كان قابليّةً للنجاح، عاملَ تفكيك ودمار. إن هولديرلان الذي يذكِّرُ بقواعدِ سلوك أوديب، يقولُ أيضاً: إن البطلَ الذي «يؤوِّل أقوالَ الوحي تأويلاً لا حدود له، مسوقٌ باتجاه الشؤم»[1]. وهذا هو سببُ أن العقلَ الأوديبي، حين يتركّزُ على سرِّ الأصولِ، يتمزَّقُ بصورةٍ فظّةٍ، من جراء قابليّته المزدوجة للشعورِ المسبق، وعدم التعرُّف.

إذا أنقذتُ المدينةَ، فما يهمني غير ذلك؟

إن عبارةً واحدة، منذ البداية، كانت تكفي البطلَ السّوفوكلي ليقدّر بُعداً مزدوجاً: نجاحُه. والخطرُ الذي يتعرضُ له. ومنذ ذلك الحين، يصبحُ مستعداً لكي تتجلّى سلطتُه في دمارِه الشخصي. فيمكنُ للعقلِ الأوديبي أن يدخل في صراعٍ ضد الانسجام العائلي.

ويمكن أن نشيرَ من ناحيةٍ أخرى، إلى أن كافةَ شخصياتِ مأساة أوديب ملكاً المرتبطة ارتباطاً مخلصاً بأوديب. والتي تمثّلُ بناءً على ذلك، إما فريقَ العائلة، أو فريقَ الوجدانية. تختارُ، من جهتها، أن تبقى في الظلِّ. إن لم نقلْ في الجهل، أو في التظاهر، وذلك في النزاعِ الذي ينشأ حالاً بين المعرفة وعدم التعرّف. ولا يتضحُ ذلك بلا شك إلاّ في إنشادِ الجوقة الذي يتلو فوراً مكاشفاتِ تيريزياس المرعبة:

وهذا هو السبّبُ في أن قلبي لن ينسبَ إليه جريمةً أبداً.

إن في هذا الرأي المبتسر، الذي يُطرَحُ على أنه كذلك، نُكراناً مذهلاً للخطةِ السابقة، فأوديب أفضلُ من تيريزياس، والحكمةُ البشريةُ أفضلُ من النبوءة. والاعترافُ بالسلطةِ الملكيةِ أفضل من معرفةِ الغيب الإلهية. إن أهل طيبة، برغم تديُّنهم الذي يظنون أنه لا يزال سليماً، وبرغم الاضطرابِ الذي يعترفون به، ما زالوا يرفضون التخلّي عن ملكهم، الذي يحبّونه، والذي أنقذهم ذات مرة. إنهم لا يريدون أن يعرفوا شيئاً، والوضوحُ المخيفُ للاتهامات التي يتلفّظُ به العرافُ لا تجدي شيئاً، ولأنهم يمثّلون طوعاً فريقَ

(١) هو لدير لان: ملاحظات حول أوديب، غاليمار، ١٩٦٧، مجموعة لا يلياد، صفحة: ٩٥٣.

عدم التعرُّفِ، فهم يؤثرون، مراعاةً لأوديب. أن يظلّوا عُمياً وصُمّاً. ولكن جوكاستا نفسها، حين تكتشفُ أخيراً، وحتى قبل زوجها، مدى المصيبة والحقيقة بأكملها، تتوسّلُ إلى أوديب أن يكفَّ عن استقصاءاته؛ أما راعي لايوس، الذي اعتزلَ في الجبل ليصون سرّه، فلن يتكلّم، هو الآخر، إلاّ تحت التهديد. إن جميعَ الذين يحبّون أوديب، أياً كانت صورةُ هذا الحب. يريدون أن يحموه من نفسه، ويمنعون عنه الفهمَ الواضحَ لماضيه. إن أوديب، الذي تتنازعُه رغبتُه الكاملةُ في المعرفة، وحدسُه، ومخاوفُه. يظلُّ على هذا النحو. وحيداً، يناضلُ ضد نفسه.

ومع ذلك فإن العقلَ الممزّقَ سينتصرُ، ولكنه سيكون قد دمرَّ الوحدة. فحين يُعزلُ أوديب عن مجتمعِ العائلة. فهو يُعزلُ أيضاً من مجتمع طيبة، وعلى نحوٍ أوسع من ذلك أيضاً، يُعزلُ من مجتمع الأحياء. وهذا هو السّببُ في أنه، بعد أن يشرعَ عفوياً بالقيام بحركةٍ تنمُّ عن الاعتراف بالجميل لتيزيه في «أوديب في كولون». يتعينُ عليه حالاً أن يقمعَ اندفاعه. فيسحبُ ذراعَه، خوفاً من أن يُعدي مضيقه بدنَسه الشخصيَّ. بيد أنه ما إن تتمَّ الكارثةُ، حتى لا يكونُ انتصارُ العقل كاملاً، فيحطُّ ذلك من العقل: إن الأوديبَ المفقوءَ العينين الذي نراه في كولون قد التقى من جديدٍ، في ووحدته البائسة. الطفلَ المتورّمَ القدمين الذي كأنه على جبل السّيتيرون. وفي هذا النزاعِ بين العقل والحب، لا اختيارَ، ولا مصالحة ممكنة، إلاّ بالنسبة لشخصيةِ كريون إن وجدت أحياناً، ويصيبُ الفشلُ الانتصارَ ذاتَه. إن ما يظهر كذلك وكما كان يشيرُ الجوابُ الذي يعطيه أوديبُ ذاته أبا الهول. إشارة كافية، هو العَرَجُ الأساسي للإنسان الذي حُكِمَ عليه بأن يَهيمَ على ثلاثِ أو أربعِ قوائم فترةً أطول من الفترةِ التي يسيرُ فيها على قائمتين، الإنسان غير القادر على تلبيةِ نزعتهِ المزدوجة إلى القوة وإلى الحب. وهناك، بلا شك، في المجاز الرامز لهذا العرج الأساسي، كما سنفحصُ ذلك لاحقاً، هناك تعبيرٌ أوليٌّ هما سيسمّيه فرويد، في أحدِ أبحاثِه الثلاثةِ حول نظرية الجنس «الشدّةُ الأصلية» للطفل الذي يُدعى إلى الانفصالِ

عن الأم[1] لكي يظفر باستقلاله. ويمكننا التأكيدُ، على أية حال، أن، في الأسطورة، وبصورةٍ أوضح أيضاً في المأساة، أن السّعادةَ تمتنعُ على الإنسان الذي يريدُ أن يصبحَ بالغاً، لأسبابٍ إنسانية بحتة، كما تمتنعُ عليه لأسباب أخرى سنفحصُها، والتي ترتبطُ جميعُها. هذه المرّة. بما يتجاوز الإنسان.

الحب والوحي:

في حين كانت القصصُ الأسطوريةُ عموماً تكتفي بذكرٍ تكوُّنِ وتفكُّكِ الأسرةِ الملعونة، والتي ترتكبُ الزنى بذوي القربى. أسرةِ أوديب ووالدته، فقد آثرَ سوفو كل أن يؤكدَ، بالنسبة للأسرةِ، كما بالنسبة للعقلٍ، أن يؤكد على التناحُرِ بين الإنسان والألوهية. فكما أن ممارسة القوة قد جرى تغليبُها على الحب، فإن الرّغبةَ الإنسانيةَ في السعادة يجري ترجيحُها على تحريمِ الوحي. وهذا لا يستبعدُ إطلاقاً، مع ذلك، أنه حين نقلبُ الفرضيةَ، كما فعل الدكتور غرين، في منظورٍ آخر، يمكنُنا أن نرى من ناحيةٍ أخرى، خلال زمنٍ معين، أن الوحي يأتي ليحمل للشهوة ضمانةَ تحقيقها، ويُبيحُ، بناءً على ذلك، إسقاط استيهامٍ الاتحاد مع الأم[2] أو تحقيقَه. بيد أنه على المستوى الدرامي الذي يعنينا هنا تحديداً، فإن تعارُضَهما فقط هو المهم. وفي اللحظةِ التي تبدأُ فيها، فوق ذلك، مأساةُ أوديب ملكاً، يكونُ كلامُ الوحي قد تمّ، وما ينبغي أن يجري أمام المشاهد فقط هو تعاقبُ المصائبِ التي تَنَتجُ عن ذلك الكلام، وهي المصائبُ التي يجري الإعلانُ عنها بوضوح. أو يجري التذكيرُ بها، منذ بداية المأساة، بواسطة اللّعناتِ التي يقذفُ أوديبُ بها نفسَه دون أن يدري، وبواسطة نبوءةِ تيريزياس. وهكذا يبقى الأمرُ الجوهريُّ أن اتحادَ أوديب وجوكاستا الذي تحقق قبلاً عليه أن يُدافعَ عن نفسه ضدَّ أيِّ كشفٍ من أصلٍ ديني. وتلك هي

---

(١) فرويد: ثلاثة أبحاث في نظرية الجنس، ترجمها عن الألمانيـــة ب، روفيــر شــون – جوف طبعة غاليمار، ١٩٦٢، الصفحة: ١٣٣.

(٢) عين زائدة، صفحة: ٨٧.

على أية حال، ذريعةُ اللحظتين الكبيرتين على المستوى الدرامي، واللتين تظهرُ فيهما جوكاستا على المسرح، وأثناءَهما سيتبدّى أمام ناظرينا بصورة مأسوية الانتقالُ من الاتحاد إلى الانفصال، بالنسبة للزوجين، وهو الانتقالُ الذي يفرضُه تعرُّفُ الحقيقة التي ينطقُ بها الوحيُ، بصرفِ النظر عن المعنى الذي يمكن أن تدلَّ عليه خلالهما هذه الذريعةُ. ولا يترددُ الشاعرُ، الضنينُ بالمشاعرِ مع ذلك، في أن يضعَ بتأثير الثقة، والانفتاحِ والصراحةِ الكاملة، المجابهةَ الأولى بين أوديب وجوكاستا، فيهتفُ أوديب «أي صفيّ يمكن أن يكون لي أعز منكِ في خضمٍّ محنةٍ كهذه». ويتلوّنُ المقطعُ الذي يلي ذلك، والذي هو على جانبٍ كبيرٍ من الأهمية، بالنسبة لتناسق المأساة. ولتقدُّم البحثِ الأوديبي في موضوعِ عدم تعرفه ذاته، وهو مقطعٌ شديدُ الاقتضابِ، أيضاً، لأن الإيقاعَ الإجماليَّ للمأساةِ لا يسمحُ بالتوقَف وهو يتلوَّنُ بكامله بحنانٍ جامدٍ ومتحفِّظ. إن جوكاستا تتدخلُ. بعد الخلاف مع كريون، وكأنّها حاملةُ الوئام. إنها تأتي لتهدئ فوراتِ الغضب، ولتصفي النفوس:

هيا، ولتحلّ نفسك بنفسك من الجريمة التي تتحدثُ عنها.

وباستثناء القصةِ الطويلة عن ماضيها ذاته، وعن ماضي لايوس، والتي تُعتَبرُ إحدى أقوى حلقات بُنية المأساة، فإن جوكاستا لن تتلفّظَ بكلماتٍ أخرى غيرِ كلماتِ التهدئة. ومع ذلك، فإن هذه المرأةَ هي نفسُ المرأةِ التي ستؤثرُ قطعَ أيِّ حوارٍ مع أوديب، حين تكتشف من قبل الجميع، كما لو أن حقيقةَ الآلهة هي قطعُ كلِّ صلةٍ لها بابنها وزوجها.

أيها المنكودُ! أيها المنكود! أجل هذا هو الاسم الذي يمكنني أن أدعوكَ به، ولن تسمع أبداً اسماً آخر من فمي.

إن اكتشافَ تحقُّق الوحي قد فكَّ ارتباطَ الزوجين بحيث لم يعدْ أحدهما يكلّم الآخرَ ولا يتفاهم وإياه. وأوديب نفسُه، الذي كان يكشفُ عن دخيلةِ نفسهِ بكل سهولةٍ ويسر قبل لحظة من الزمن، قد أعياه الردُّ على هذا الصمت العنيد

الدالّ على الضنك. ولا بد لنا أن نقبلَ مفاجأة رؤيته وهو يهجرُ النبالة منذ ذلك الحين، لينساقَ ويتيهَ فجأةً في ظنون منافيةٍ للعقل ومُذِلّة. وها هو إذن يحلِّلُ موقفَ زوجته على أنه الخوفُ الذي يستعيد الماضي من زواج غير متكافئ... وعلى أية حال، فمعركتُهما مع نبوءةِ الوحي، إنّما تقعُ بين هذين اللقاءين المتناظرين، والمتضادين للبطلين وبين تجلّي ثقتهما المتبادلةِ، ثم القطيعة فيما بينهما.

إن كلَّ شيء يجري فعلاً، في المأساة، كما لو أن نزعتَهما إلى الوفاقِ لا تنسجمُ والتقُّى المتوجّب عليهما تجاه الآلهة. ومع ذلك. فقد كانت هناك حقاً التماعةٌ خاطفةٌ من الفرحِ لا شائبةَ فيها تجمعُ بينهما. وقد ظنَّ كلاهما خلالها أنه بوسعهما أن يحيدا عن سبيل الآلهةِ دون عقاب:

أيتها المرأةُ، من يمكنه من الآن فصاعداً أن يلجأ إلى بيتو[1]،

إلى مقرّ النبوءة؟ أو إلى تلك الطيورِ التي تزعقُ فوق رؤوسنا....

(الأبيات ٩٦٤ – ٩٧٢)

بيد أن هذه الهدأة نفسها قد تُثبِتُ، إن كانت هناك حاجةٌ لذلك، إلى أية درجةٍ يشعران مسبقاً أنهما لن يجدا ملاذاً لاتحادهما إلاّ بمجابهة الوحي. وإنه لأمرٌ متميز أن تكونَ هذه اللحظةُ، فوق ذلك، هي اللحظةُ الوحيدةُ التي يكونان فيها على نفسِ الدرجة من الاستعدادِ الداخلي لمواجهةِ الحقيقة التي تتهددُهما، ويمكننا أن نعتبرَ هذا النوعَ من الإغماء الذي يجعلُهما في كل موضعٍ آخر غيرَ واقعين إطلاقاً في نفس الدرجة من اقترابهما المشترك من مرتبة الوحي، يمكن أن نعتبرّه فصْلاً بينهما هو من أكثر ضروب الفصل التي أجرتها مأساةُ أوديب ملكاً صحّةً وإثارة للاضطراب. وكارل رينهارت هو الذي يكتبُ بهذا الصدد أن جوكاستا «لا تظنُّ أنها قادرةٌ على التأكُّد من الحقيقة، ولا تظنُّ أن

(١) في الأساطير اليونانية: بيتوهي ثعبان ضخم كان ينطق بالنبوءات في معبد ديلف، وقد قتله أبولون (المترحم: ز.ع).

أوديب يمكنُه ذلك، إلاّ في تلك اللحظةَ التي يغرقُ فيها أوديب في الحقيقة وكأنه يغرق في هاويته» وأن أوديب بالمقابل. «سيرتقي مرةً أخيرة إلى ظاهرِ الحقيقة. ويظن أنه قد بلغ موقعاً راسخاً في نفسِ اللحظة التي ستهوي فيها جوكاستا في الحقيقة»[1] ولا يتاحُ لهما، في الواقع، أن يصلا إلى كشفِ الأسوأ، لا في نفس الوقت، ولا بنفس السبُل. ولكن الآلهةَ، هي التي تنتصرُ، مع ذلك، في هذا الصراعِ الذي يدورُ بصورةٍ غامضةٍ، بين الرغبةِ في المحافظةِ على مظهر الاتحاد والقبولِ بالنبوءة. إن أوديب، الذي يغدو منذ ذلك الحين، وحيداً في كولون، يزيدُ هذه الكارثة العائلية سوءاً، حين يستنزل بنفسه على ولديه اللعنةَ النهائيةَ التي ستدمّرُ سلالته.

وسواء أكان ذلك انتصاراً للآلهة، انتصارَ المحرّمِ، أو انتصارُ الوحي على السعادة الكاملة، التي يمكن أن تعد بها فقط الأمُّ والزوجةُ التي هي جوكاستا، فما من شكٍ في أن أثراً من أوثق آثار «أوديب ملكاً» يتصل بالطريقة التي أُعِدَّ وحُلَّ بها هذا النزاعُ بمجموعه. إن التهكمَ المأسوي هنا هو الذي يغلبُ، وفي وقتِ التجديف نفسه، وفي تعابيره، إنّما تتكشّفُ صحةُ الوحي. وخلالَ مرتين، تكونُ نفسُ اللحظة التي تُطرح فيها النبوءةُ باعتبارها كلاماً كاذباً، هي اللحظةُ التي تبرزُ فيها فعاليةُ النبوءة. لم يكن بوسع الشاعر أن يمضي أبعدَ من ذلك، في طريقِ التقليص، والتناسق، والقوة، بحيث يغدو الانفراقُ الفاضحُ بين رغبة البطلين في الهدوء ومرتبة الآلهة، بحيث يغدو في «أوديب ملكاً»، مركّزاً بعنفٍ من شأنه بمفرده أن يضعَ أساس الفشل المأسوي لأوديب.

العقل والوحي:

ومع ذلك، فثمة مبرراتُ أخرى أيضاً للاستلاب الكامل للشّيخ، الذي نلقاهُ برفقةِ أنتيغونا وحدها في أوديب في كولون. وحين تقوّضُ أنتيغونا، هي أيضاً، وبصورة فظة، الحُلْمَ باندماج مستحيلٍ بين النزعاتِ البشريةِ إلى

(١) سوفو كل، ترجمه من الألمانية إيمانويل مارتينو، طبعة مينوي ١٩٧١، الصفحة: ٦٤.

السعادة، وإلى القوة، فهي تفضحُ، لسوءِ حظ أوديب. تعارض الحكمةِ البشريةِ والحكمة الإلهية. تعارض معرفة الإنسان والعلمَ الإلهي المسبق، وتعارض العقل وما يتجاوزه. ومن هنا يأتي أن العملين اللذين كرّسهما سوفو كل لأوديب يستندان إلى التضادِ المستمّرِ بين النورِ والظلام، وبين البصيرة والضلال، وبين العينين اللتين تحسنان النظر، والعينين اللتين لا يمكنهما ذلك، على أن يُصبحَ بطبيعة الحال ما كان نوراً ظُلمةً، وأن يتعيّنَ على ما كان سُلطةً، ظفر بها الإنسانُ بنفسه وعلى نفسِه، أن يُصبحَ امتثالاً لصوتِ آتٍ من عالمٍ آخر وطواعيةً له. وذلك بانقلابٍ كليًّ للقيم التي أكّدها البطلُ المسرحي قبل كلّ شيء. إن نشوةَ المعرفةِ والسلطة، والشغفَ بهما، اللتين تميزان أوديب. هما الأمران نفسهما اللذان يميزان أبطالَ أعمال أدبية، من مثل «العلاقات الخطرة»[1]، ومما يدعو إلى العجب أن يختلطَ العقلُ الممجّدُ بإرادة القوة، وبابتهاجِ الإنسان لكونه إنساناً، ولتحقيقِ ذاته، عند سوفوكل، كما عند لاكلو فيما بعد، وحتى عند باسكال، في فترة كتابة الرسائل الدينية: Les Provinciales.[2] على الأقل، ولكن إنكار قدرة الإنسان، عند سوفو كل، كما في كتاب الأفكار[3]، لا يلبث أن يعقبُ الإشادةَ بهذه القدرة؛ فيلتقي أوديب لير العجوز[4] المنفي والمحتضر. وجميع الأبطالِ المسلوبين. إن التأكيدَ المزدوجَ على عظمةِ الإنسان وعلى عدمه، لم يجرِ التشديدُ عليه قطّ بصورةٍ أكثر فظاظةً؛ وسواء أكان ذلك تأكيداً على إرادةِ القوةِ أم العجزُ المرتبطُ بوجود الإنسان، على الانتصار أم على الانهيار على الكبرياءِ أم على تدمير كلِّ غرور، فإن التحوّلَ الإجباريَّ للبطلِ يجعلُه يعبرُ، من إحدى هاتين المأساتين

(١) رواية من تأليف بيير لاكلو (١٧٤١ – ١٨٠٣). (المترجم ز.ع).

(٢) رسائل دينية كتبها باسكال، وقد نشرت بين (١٦٥٦ – ١٦٥٧) مغفلة في البداية. (المترجم ز.ع).

(٣) كتاب آخر لباسكال.

(٤) في مسرحية الملك لير لشكسبير.

إلى الأخرى، كلَّ طريق الممكن، فيظهرُ العقلُ البشريُّ في هذا التحوّل أكثر منه في أي وقتٍ مضى، وكأنه التأكيدُ المزدوجُ على كل شيء، وعلى لا شيءٍ وُضِعا في آنٍ واحد. إن النصوصَ المرويةَ المختلفةَ كانت تروي فيما سبق انتصارَ أوديب على أبي الهول: أما الشاعرُ، من جهته، فيبدو أنه معنيٌّ بتبرير قُدُراتِ مفسّرِ الألغازِ، وإبرازها أثناء فعلها، فيقدم لنا دُفعةً واحدةً البُعدَ المزدوج للعقل الأوديبي، ومستواه، وحدودّه:

نحن بالتأكيد لا نساويك بالآلهة، لا أنا ولا هؤلاء

الأطفال الراكعون أمام منزلك، كلاّ، ولكننا نعتبرُك

الأول بين كافة بني البشر في أحداثِ وجودنا

والظروفِ التي خلقتها الآلهة. **(الأبيات ٣٠ – ٤٠)**

وبعد ذلك بقليل:

ومع ذلك فإني أصلُ، أنا أوديب، جاهلاً كلَّ شيء. وأنا،

أنا وحدي، من يخرسُه بحضوري الذهني فقط، دون أن

أعرفَ شيئاً من النبوْات.

(الأبيات ٣٩٥-٤٠٠)

أما التعارضُ بين الإنسانِ والآلهة، والذي يأتي الكاهنُ على ذكرهِ في عبادته، فإن أوديب يعتدُّ به حالاً بكبرياء، حين يتعيّنُ عليه أن يذكّر بانتصاره الأول على الوحش، تحت ضغط التهديد والقلق. إن الخصام العنيفَ بين تريزيا وأوديب، مع كل التناغماتِ التي يحملُها، الطهارةُ والدّنس، الحقيقة والظاهر، الاستبصارُ والعمى، هذا الخصام يتبدّى باعتباره علامةَ الصّدامِ الأساسي ذاتها، صدامَ العقل البشري مع ما يتجاوزه، وهو يأتي ليعلن ضربةَ الابتداء لمعركةٍ لن تتوقفَ حتى الاستسلام الكامل لأوديبٍ الذي يغدو أعمى. وبصيراً في الوقت نفسه.

قد يكونُ من الخطأ مع ذلك أن نخلطَ بين هذا المخطط الأولي، وصراعِ العقل ضد السرّ الخفي، من نمط ذلك الصراع الذي نصادفُه في الرواياتِ البوليسية. وليس العقلُ الذي يفسّرُ الألغاز هو الذي يقدّمُ محورَ المأساة، وإنما اليقظةُ العنيدة لأوديب لإبقاء نظرته الذاتية متجّهةً نحو نفسه، وفي نهايةِ الأمر، فإن هذه الصفةَ المولعةَ بنفسها تناضلُ ضدّ نفسها، وضدها فقط. وإن كان لا بدّ من برهانٍ على ذلك، ففي أقوال تيريزياس إنما ينبغي أن نبحث عنه بالتأكيد. فما إن يدخل تيريزياس في الواقع إلى المسرح، حتى ينبئنا في قليلٍ من الكلمات بكلِ شيء عن ماضي أوديب، وحاضره، ومستقبله. إن عمليةَ القتل التي نفذّها قديماً، واقترانه المحرّم، ونفيه المقبلَ، كلِ شيءٍ يُباحُ به بقليلٍ من الكلمات، فنعرفُ حينذاك أن البرهانَ على صحّة الوحي لم يعد مطلوباً، وهو يرتبطُ بالماضي، ولكن تلك الكلمات، كما رأينا، كلماتٌ لا يريدُ أحدٌ سماعها. ويأخذ صراعُ القُدرةِ البشرية ضد التعالي مظهرَ معركةٍ ضدّ الذات، بصورةٍ مرهفة.

ولكن العقلَ إنّما يُمتَحَنُ في ذاته، وهذه الموهبةُ التي عليها أن تكافحَ كثافة الحوادث والعالم أقل مما عليها أن تكافحَ عوائقَ أخرى موجودة ضمنها هي في الواقع موهبةٌ موزّعة. إن أقسى انتصارٍ الوحي وأشدّه إيذاءً هو في أن يقودَ ذلك الوحي العقلَ إلى الشك بنفسه في انتصاره، ومن هنا يأتي، منذ بداية «أوديب ملكاً»، أن هذا العقلَ السّيدَ يصبحُ مهدداً أبداً بعدمِ التوازن. ويجري الحديثُ عن طبيعة أوديب الهجينةِ، ويجري الحديثُ عن فضوله القلقِ، وعن غضبه، فهذا العقلُ النشوانُ بنفسه يدركُ فعلاً أن عدمَ التعرُّفِ والرعبَ من تعرُّفِ الأسوأ يمتحنانه من كل جهة ويمتحنه الشعورُ المسبقُ الذي يخرجُه عن طوره في مرتبةِ الحقيقة والوحي. إن الشعورَ المسبق هو الذي ألقى بأوديب وهو يافعٌ على طريق ديلف، وجعله يهربُ من كورنثيا بناءً على كلمةٍ قالها سكّيرٌ، وهي كلمةٌ يكذّبها على كل حال، بوليب وميروب. إنَّ الشعورَ المسبقَ هو الذي جعله يصبُّ أسوأَ اللعناتِ على ذريته نفسها والتي كانت ملعونةً

ومهددةً من قبل، والشعورُ المسبقُ أيضاً، وليس صفة الشاعر فقط، هو الذي يقودُه ليشعرَ دفعةً واحدةً بأنه معنيٌ بضرورةِ الثأر لمقتلِ ملك طيبة السّابق.

إنكم تتألمون جميعاً، وأنا أعرفُ ذلك. ولكن مهما كان

عذابُكم، فليس بينكمُ واحدٌ يعاني بقدرِ ما أُعاني (...)

إن قلبي ذاته ينوحُ على طيبة، وعليكِ، وعلى نفسي معاً...

ولكن الهاجسَ الدائم للمحافظةِ على ما هو كائنٌ يقودُ خطاه بنفس الصورة، ويضلّله برغم الأدلةِ التي تتكاثرُ ضده. لقد كان فولتير وكوكتو يتمسّكان بقاعدةِ احتمال وقوع الحوادث، حين أبديا استغرابهما من أنّ أوديب وجوكاستا لم يتعرفْ أحدهما الآخر في وقتٍ أبكر؛ غير أن كلَّ تمزّقِ أوديب يكمنُ في ذلك الأمر، وفي ذلك النضالِ المتلمّس ليكتشفَ الشيءَ الذي يودُّ ألا يعرفُه.

إن العقل الأوديبي الذي وقع هكذا بين فكّي كماشةِ الشعورِ المسبق، والرغبة الغامضة في إطالة زمن عدم التعرُّف. إن هذا العقل هو في نفسِ الوقت مفسِّرٌ للألغاز، ومزوِّدٌ بالأخطاء. إنه الشيء الذي يُهدي، كما أنه الشيء الذي يُضلُّ، وبنفس حيوية الذهن، إنّما يفكّرُ أوديب باتّهام كريون ليحطَّ من قيمةِ كلام تيريزياس، أو يتمسّكُ، في قصة جوكاستا، بالكلمتين اللتين من شأن إحداهما أن تبرّئه والأخرى أن تخلِّصه. وحين تؤكد جوكاستا، عندما تستأنفُ الكلام، في محاكمةٍ على درجةٍ كافيةٍ من التمويه: أنّه أياً كانت الأقوالُ التي يمكنُ أن ينطقَ بها بعد ذلك الشاهدُ الوحيد على تلك القضية، فلا ينبغي أن نصدِّقه. فهي تظهرُ على نحوٍ ما: وكأنها صورةٌ مضحكة للتردُّدِ الأوديبي. وفي الواقع، فإن عقلَ أوديب نفسه يعرفُ فعلاً شططهُ، وهو لا يتوصَّلُ إلى الحقيقةِ بصورةٍ مؤكّدة.

غير أن العقل يتوصّلُ إليها، ولكن ذلك النجاحَ في هذا الأمر أيضاً، والذي يقودُه إلى حدوده، نجاحٌ لا يخلو من اللّبس. إنه المعنى الكاملُ لدفاع أوديب الطويل عن براءَتهِ الشخصية في «أوديب في كولون». إنه يعلمُ منذ

الآن أنّ الوحيَ هو الذي كان يقودُه دوماً، وأن كلَّ جُهدِه للاعتراض على إرادةِ أبولون كان يؤدي في النهاية إلى توافقٍ تام مع قراراته. وهكذا فما يظهرُ من خلال هذا النزاع بين الإنسان والإله، ليس تنافساً بحد ذاته، مجرداً من المعنى، بمقدار ما هو الجهدُ المأسوي الأمثل للشاعر، ولبطله، ولتحديدِ حدودهما الخاصة، بعضها بالنسبة للبعض الآخر، لقد كان هوليدير لان يؤكدُ أن تقديمَ المأسوي يستندُ بصورةٍ رئيسية إلى ما يلي: «إن ما يتعذَّرُ الدفاع عنه، أي كيف يتزاوجُ الإلهُ والإنسان، وكيف تمحّي كل الحدودُ، فتصبحُ القوةُ المرعبةُ للطبيعة وأعماق الإنسان واحدةً أثناء الهياجِ، إن ما يتعذَّرُ الدفاع عنه يُدْرِكُ على النحو التالي: وهو أن الصيرورةَ، وهي واحدٌ لا حدودَ له، تتطهّرُ بانفصالٍ لا حدود له»[1]. إن أوديب، في رغبته النشوانة في المعرفة، قد سارَ للقاءِ الوحي. إن أوديب الذي لا يزالُ إنساناً، ويتميّزُ غضباً في اللحظة التي يطرحُ عليه تيريزياس فيها الرسالةَ المثيرةَ والرامية إلى إخراجه عن طوره، يُدعى مع ذلك إلى ذلك اللقاء بالإله، وهو اللقاءُ الذي ستعلن «أوديب في كولون» مجازيته الصحيحة والمذهلة.

ومن هنا يأتي أن تمزّق أوديب، والحركة التي يفقأ بها عينيه قبل أن يعرض نفسه لأنظار أهلِ طيبة، هي أولى علاماتِ تأليهه، ويمكن أن نؤكد، مع كارل رينهارت، أن المقصود هنا بصورةٍ جوهريةٍ هو الإشارة إلى الترابط بين الإنسان والإله». ويتابع رينهارت قائلاً: «إن تسميةَ الإله هي أيضاً جزءٌ من صورة الإنسان الإله، وتجليّه يتوافق مع ظهور الإنسان»[2]. ولا يسعُنا إلاّ أن نذكر مجدداً مثله الأبيات القليلة التي يُعلن أوديب بنفسه من خلالها توافُقه الخاص والمرتبة الأبولونية، مع أنه يرزحُ تحت تأثيرِ ألمٍ لا يُطاق:

أبولون! أجل إنه أبولون، يا أصدقائي

(١) ملاحظات حول أوديب، المرجع المذكور سابقاً، صفحة: ٩٥٧.

(٢) كارل رينهارت، المرجع السابق، صفحة /١٨٠/.

الذي سبّبَ هذا الألم، ألمي

واليدُ الدامِيةُ التي صرعتني

- يا للتعاسة - لم تكن سوى يده ذاتها[١].

وهكذا فما استطعنا أن نحدّده باعتباره نزاعاً بين النظام البشري والنظام الإلهي في المأساتين، وهو النزاعُ الذي يظهرُ فيهما فعلاً بهذا الشكل على المستوى المسرحي، لم يكن في الواقع، إلاّ التعبير عن جُهدٍ، عن الجهدِ المأسوي الأمثل لتحديد الإنسان على تخوم ما هو إنساني. غير أنه ليس بمقدورنا أن ننفي أن الأمر كذلك بالنسبة لذلك التضاد ألمثلثي الذي نظّمه الشاعر للأقطابِ الثلاثة التي وردت سابقاً في المعطى الأسطوري.

إن العنفَ المتكررَ للاصطداماتِ المتبادلةِ بين العقلِ والوجدانية والألوهية لا يتدخّلُ فقط ليجسّد هاتين القصيدتين، وإنما ليُخرجَ الإنسان، وهو هنا أوديب، كما هو كريون، في مأساة أنتيغونا لينتزعه من اليقين الذي أسرف في حسبانه، وليُلقيَ به على حدودِ ما لا يمكن أن يكون إياه. ومن الدراما، لا بدّ أن نصلَ إلى المأساة، ولكن لا يمكن أن تفوتنا الإشارةُ إلى أية درجةٍ سيتعيّنُ على البطلِ المسرحي أن يوجِّه كشفه المؤلمَ ضد نفسه فقط، وعلى حدودِ ما يتعالى عليه فقط، بصرفِ النظر عن الحكاية التي تحكمُ تلك الضروبَ من التعاقُبِ للنزاعات، والتي تراكب بعضها في بعض.

وفي حين أن كلا من جوكاستا وكريون وحتى تيريزياس ناقلٌ لنظام واحد من الحقيقة، إما بشرية وإما إلهية، يتعينُ على أوديب بمفرده أن يجابه، في أعمق أعماق نفسه، التمزّقَ الذي تثيرُه الدعوةُ الثلاثيةُ، إلى الحب وإلى السلطة وإلى التعالي. إن أوديب هو الوحيدُ الذي سيتعيّن عليه أن يحمل عبء التوتُّر المدمِّرَ لنزعته الثلاثية حتى حدوده التي لا تُطاق، حتى ولو حطّمه هذا التوتُّرُ. ومن هنا ينجمُ ذلك الانقلابُ المستمرّ، انقلابُ الإثباتِ إلى نقيضه

(١) أوديب ملكاً، انظر الأبيات ١٣٢٩ – ١٣٣٣.

والذي تنشأُ منه المأساتان. إن كلَّ القيم تنقلبُ، ولا يُنالُ النجاحُ فيها إلاّ بالإخفاق، والإخفاق إلاّ بالنجاح. إن المعاييرَ تتحطم، وتُبنى مأساة أوديب في كولون بكاملها على تلك (الغرابة)، غرابة أوديب التامة بالنسبة للجنسِ البشري بأكمله، وحتى بالنسبة لأولئك الذين يحيطون به، والذين يحترمونه، أو يحبّونه. ولا يُخطيء الأثينيون في ذلك، وهم الذين يتركون القلقَ المقدسَ يُستَشَفّ بعض الشيء، لدى رؤيتهم للإنسانِ المحطّم الذي يُعرضُ عليهم باعتباره متضرعاً لآلهة الانتقام:

فحين لا أعودُ إذن شيئاً يذكر

أصبحُ حقاً إنساناً(١)

إنه إنسانٌ مهزومٌ، إنسانٌ ساقطٌ، ولم يعدْ يكتفي بنفسه منذ ذلك الحين، غير أنه إنسانٌ قد تعرّف في ذاته موضع يد الإله، وربما فقدانَها.

وهنا بلا شك تكمنُ طبيعةُ مصيره وشكلُه، كما هي الحال بالنسبة لكافةِ الأبطال المأسويين الحقيقيين. ولا يتعلقُ الأمرُ هنا بالخضوع المحتّم لحرفيةِ وحيٍ قد احتواه الماضي وتضمّنه، من جهةٍ أخرى، وهذا ما قد يفسحُ المجالَ في الأكثر لتحديدٍ للقدرية، بل يتعلق على الأصحِ، بتحديدِ مشاركةٍ، حرةٍ بلا شك، للنداء الداخلي الذي يعرّفنا التمزقَ، فما من مصيرٍ إلاّ ويشيرُ إلى انفتاح.

وهكذا يصلُ أوديب، في نهاية معركة طويلة كانت قد بُدِئت، كما هي الحال في مأساة أنتيغونا بالنسبة لكريون، بغضبٍ شديدٍ على العرّاف، يصلُ إلى معرفةِ الهاوية التي كان مقدّراً له أن يحملَها، بعد أن تتحطم كافةُ المظاهر. وما إن يبلغ كولون، بعد ذلك، حتى يُطالبَ بنُقصانه، كما كان يطالب قديماً بسلطانه ومسرّاته؛ غير أنه قد قَبِل أن يهلكَ في ذات الوقت. لأن التعليمَ الأبولونيَّ «اعرف نفسَك بنفسِك» لا يمكن أن يُفهَم في العالم المأسوي،

---

(١) أوديب في كولون؛ البيت -٣٩٣-

إلاّ مقابلَ هذا الثمن. وذلك هو السّببُ في أن المصيرَ يدمّر التنسيقَ الجميل لحيوات مبنيةٍ على ضماناتٍ محاذرةٍ وخادعةٍ.

إن البطلَ المأسويَّ ينبغي أن ينتقلَ، في استكشافه الصعب، وبعيداً عن التسويات والمعايير، من الثقةِ بنفسه، وبنجاحه، إلى التعرُّف. وربما يكمنُ في ذلك تفسيرُ اللّبس المُطَمْئن، لَبسِ المأساة التي تُشيدُ ببطلها بقدر ما تُلغيه على الأقل. وقد يتعينُ علينا أن نبحثَ في ذلك عن السببِ الذي من أجله تظل قصيدةٌ مثلَ أوديب في كولون مأسويةً، فيما وراء المصالحة، التي تحدثُ فيها. أما انتقالُ البطل. فأياً كان يمكن أن تكونَ دلالتُه الدينيةُ، بالنسبة لمعاصري سوفو كل، فهو يتبدّى باعتباره التصويرَ الصحيح لإسقاط أوديب هذا على مرتبة ما يتجاوزُه. ولكن كان لا بدّ له أن يعرفَ قبل كل شيء امتحانَ ضياعِ الذات، الذي هو أكبر بلا حدود من ضياع السعادة، وهو الضياعُ الذي أراد أنويْ وكوكتو أن يُرجعا إليه ضياع الذّات بصورة لا تخلو من التفاهة. وحتى عندما لا يفكر أحدٌ في مستهلِّ «أوديب ملكاً» في أن يُنكرَ على أوديب ميزته «باعتباره أول بني البشر»، فسيتعيّن عليه أيضاً أن يجرّد الشيخ من كل شيء، لأن العلاقةَ الصّعبة بين حالتي إجرام البطل المأسوي وبراءته إنّما تُطرَحُ على هذا الشكل، دون ريبٍ خارج أي مرجعٍ أخلاقي. إن أوديب، المذنبَ في نظر الآلهة، والمذنبَ لأنّه اعتنق طبيعتَه ذاتها، ومصيرَه الشخصي، كما هو مذنبٌ بالأدوار التي كان عليه أن يلعبَها، ومذنبٌ أيضاً بماضٍ منصرمٍ، إن أوديب ليس فقط، كما كان يريدُه أرسطو، إنساناً شبيهاً بنا، لا يستحقُّ ما نزل به بلاء، وهو ليس نموذجَ «الروح النبيلة التي لا يمكنها أن تذنبَ» بعينه. إن خطيئتَه الوحيدةَ والتي ليست ربما سوى غلط، في نهاية الأمر، يمكن أن تكونَ رغبتُه في أن يصنعَ من نفسه راشداً مستقلاً، وأن يستسلمَ لإغراء الظنّ بأن شهوته هي مقياسُ كلِّ شيء، ذلك هو السّبب في أن المأساةَ تجرِّدُه من طهارته ذاتها، وهذا هو السّببُ في أنّها تُجبرُه، وهو في كماله: على ألاّ يعود يثقُ بنفسه، وذلك هو السبب في أن خطيئته إنّما تدمّرُ

قبل كل شيء الإنسانَ العادل فيه وتدنّسه. وهكذا فإن فيدرا التي يتعيّنُ عليها أن تنفصلَ عن ذاتها وعن شهوتها، تبقى حقاً شقيقةَ أوديب هذا، لأن كلَّ بطلٍ مأسوي يجدُ نفسه، فيما وراء الخير والشر، مندفعاً في المغامرةِ التي تنتزعُه مما يعتقد، لتسْلِمَه، على نحوٍ لا رجعةً فيه، إلى جُهدٍ هائلٍ لتحديدِ الذات.

التبلور المأسوي:

كتب نيتشه عن أوديب في كولون: «أمام الشيخ الذي أصابه فرطُ الشقاءِ، والذي استسلمَ «بصورة سلبيةٍ» لكل ما يحدث له، يصلُ إلينا صفاءٌ من العالم الآخر، نازلاً من كوكبٍ إلهي، ويدلُّنا على أن البطلَ، في موقفه السّلبي البحث. يبلغُ فاعليةً عليا، ستدومُ آثارها إلى أبعد من حياته بكثير، في حين أن كلَّ جهوده، وكلِّ أفعاله الواعية في حياته السّابقة لم تكن لتوصله إلاّ إلى تلك السّلبية»[١].

لم تأخذْ مأساتا أوديب ملكاً وأوديب في كولون على عاتقهما كلّ امتداد الحُلْم والشهوة إلا لتطرحا بصورةٍ أفضل مسألةَ النزّعة الإنسانية، نزعة الحب، ونزعة القوة، ونزعة الانفتاح، ونزعة الحياة، ونزعة الموت، وهي نزعاتٌ تحدِّدُ بعضُها بعضاً، وأكثر من ذلك أيضاً، تتحدَّدُ بعضُها ضدّ بعض. وتلك هي مادّةُ الانقلاب المذهل، انقلاب الإثبات إلى نقيضه، والتي يقوم عليها بناء المأساتين. كلُّ شيء مزدوجٌ ويحتمل أن يكون تمتعاً أو دواراً: لقد اغتذت المأساة بالتردّد الموجود مسبقاً في الأسطورة، ولكنها اغتذت به على غرار البلّور، وهذا هو السّبب في أنّها حلّت محلَّ كافّة النصوص الأخرى لأسطورة أوديب، في أية حضارةٍ من الحضارات. وهذا هو السّبب في أنها أصبحت هي نفسها أسطوريةً، أو أصبحت إذا أردنا «أسطورة الأسطورة». لقد كان فيها كلُّ شيء، وكان مزدوجاً فيها، عظمة الإنسان وبؤسه، التماسٌ مزدوجٌ للخير والشر، اعتناق الإنسان والإله، هذا إذا ردّدنا عبارات باسكال وبودلير،

(١) ولادة المأساة، ترجمة جنفييف بيانكي، طبعة غاليمار، ١٩٤٩ صفحة ٦٦.

أو ردّدنا كلمات هولديرلين. إن تعقد نظرة الشاعر كان قد زاد أيضاً المعطى الأولي ليصنع منه ذلك الرّحم العجيب القادر على إنتاج هذا العدد الكبير من المؤلّفات، والقراءات.

وبين القصة المتسلسلة لحياة أوديب، وهاتين المأساتين وضعٌ لمنظورٍ ينذرُ ويرعبُ في آنٍ واحد. غير أن هناك أكثر من ذلك أيضاً، فبدلاً من أن تترك المأساة بطلها للقصاص الوحيد للذي كان يستحقّه، لأنه تحدّى محرّماً، فهي تقترح له خلاصاً مزدوجاً، قد يزيد أيضاً من كثافتهما.

لقد أُنقذَ أوديب على يد سوفوكل، وعلى يد الأدب، اللذين يضعانه مجدداً بين يدي الآلهة، ولكنه قد أُنقذ أيضاً بدون أيّ شك نتيجةً للوضوح العجيب، ونتيجةً لتنسيق القصيدة التي تنتزعه من أهوال المعركة، ومن أهوال الإخفاق في آنٍ واحد. وهكذا، فإن المأساتين، اللتين فيهما من اللغز أكثر أيضاً مما في كافة النصوص التي تتوقف عندما يفقأ أوديب عينيه، تنغلقان على نفسيهما مثل كلّين مغلقين تماماً، وتعمد أجيالٌ من الكتّاب والمفكرين إلى أن تكشف معناهما وسرّهما. إن الإدانة التي تثقل كاهل أوديب، وكذلك الخلاص المزدوج الذي يمنحه إياه إيمان الشاعر، وشكل القصيدة لا تزال تطرح على البصيرة الإنسانية وكأنها سرابٌ وحقيقة.

* * *

المصائر الأوديبية:

أوديب بعد سوفوكل

وهكذا تُرِكتْ المسرحيتان للأجيال اللاحقة، مثل ميراثٍ ثقيل، وما فتيء الناس منذ العصور القديمة، كما يثبت فن الشعر لأرسطو، يلتفتون نحو عملٍ اعتبر نموذجياً. ومع ذلك، فمهما كانت المأساتان قيّمتين، فربما كان الغنى الذي قدّم على درجة من الوفرة بحيث بدا مربكاً بعض الشيء. وأكثر من أي وقتٍ مضى، كان لا بدّ من التجديد دون الإعادة، وأكثر من أي وقتٍ مضى، كان النموذج محيّراً لأنه لم يزل نموذجاً. وأكثر من أي وقتٍ مضى، فقد شعر الناس، حسب أقوال لابروبير «أن كلَّ شيء قد قيل، وأنهم قد أتوا متأخرين كثيراً منذ أن (وجد) البشر، ومنذ أن أخذوا يفكرون قبل سبعة آلاف عام. وأكثر من أي وقت مضى، فقد حكم على الناس أن يلتقطوا ما تبقّى من الحصاد خلف القدماء»، والأسوأ من هذا أيضاً، أن الناس ما فتئوا يعلمون ذلك. ومن هنا تنطلقُ أفكارٌ تثير الدهشة مثل أفكار أندريه جيد الذي كان يؤكّد بوضوح في يومياته أنه لم يكن ينوي مضارعة سوفوكل. ومن هنا أيضاً ضربٌ من الهروب إلى التنكّر، وإلى عدم اللياقة، وإلى الحداثة التي تنطوي على المغالطة التاريخية الفاضحة. وقد حدث أن قام الكتّاب بالتحامل على السّياق، بهدف التخلّص من الاتهام بالسرقة الأدبية. وقد حدث أيضاً تبديل في مواضع التشديد بغرض تقديم شيء جديد فقط. وليس ذلك لأن صعوبة العودة إلى تلك النصوص دون أن نعثر عليها كلمةً كلمة هي صعوبةٌ خاصةٌ بهذه النصوص تماماً، فقد نجد هذه الصعوبة في أعمالٍ أخرى، وفي أساطير

أخرى، خصوصاً في تلك الأساطير التي ندين بها لليونان القديمة. ولكن تلك الصعوبة هنا بالغة بلا جدال، وعلى نحو فريد، وذلك يعود أولاً إلى أن الأسطورة لم يكن لها وجودٌ آخر غير الوجود الذي منحها إياه سوفوكل، في نظر أجيالٍ من المؤلفين المسرحيين والأدباء. وحاصل القول، أن الأسطورة تبدو مثبتةً، ومتوقفةً، منذ ذلك الوقت الذي أمكن اعتباره وقت ظهورها في نطاق الأدب. وكان يمكن الظن أن الأسطورة قد ولدت دفعةً واحدة في الأدب بشكلها النهائي، مثال بالآس التي خرجت مدجّجةً بالسّلاح من جمجمة زوس، ولم يكن مهماً أن تكون هذه الفكرة صحيحةً أو خاطئةً، في نظر الواقع التاريخي. لقد كانت المأساة المثلى قد تطابقت مع إحدى أكثر الأساطير جاذبيةً، وها هي الصّلة التي جمعت بين إحداهما والأخرى، قد بدت صلةً ضروريةً. ولقد كانت الصعوبة إذن كبيرةً في تناول أوديب ملكاً وأوديب في كولون من جديد، دون تفكيكهما أولاً، بل وفي تفكيكهما دون تناولهما من جديد بعد تفكيكهما، وباستثناء أولئك الذين عرفوا كيف يحيدون عن سوفوكل عمداً من أمثال روب - غرييه، فيبدو أن غالبية المؤلفين المسرحيين الذين أرادوا تناول أسطورة أوديب من جديد كانوا يعون هذا الخطر.

وذلك بلا شك هو سبب الازدواجية الغريبة في موقف عددٍ كبيرٍ من بين أكثر المؤلفين المسرحيين شهرة إزاء سلفهم. وسواء تعلّق الأمر ببلاتن، أو بجيد، أو بكوكتو، أو حتى ب ت. س. إيليوت، فالرجوع إلى سوفوكل يترافق في أغلب الأحيان برفضٍ لسوفوكل، أي بسحر نبذه. وفضلاً عن ذلك، فكثيراً ما يظهر اللبس الأساسي لهذه العلاقة مع المصدر في الأعمال الحديثة، انطلاقاً من انشطارٍ ثنائي مثير بين المضمون والشكل. فإمّا أن يودَّ الأديب الحفاظ على الرسالة، وينكر الشكل، فتكون لدينا تلك الأنواع المحدَّثة من أوديب، والمتخلِّصة، كما سيقول كوكتو، من غبارها كروائع فنية، وإما، أن يحنَّ على العكس من ذلك إلى الكمال السوفوكلي، ويقتبس لذلك منه دون سببٍ ظاهري آخر، كما فعل كاتبٌ كفولتير أو كورني، يقتبس موضوعاً، من جملة

موضوعاتٍ أخرى. إن التلاقي غير العادي بين المأساة والأسطورة، والذي تحقق في العملين القديمين قد انفصم، وإذا لم يكن هناك ما يمنع من إمكانية إيجاد تلاقٍ آخر يكون على نفس الدرجة من القوة والاختلاف، فمن الثابت أن ذلك لم يكن يسيراً جداً.

ولعلّ ذلك يعود أيضاً إلى أسبابٍ كانت ترتبط، في جملة أسبابٍ أخرى، بأسطورة أوديب حصراً، فثمة أساطير أخرى تستدعي التنويع والحكاية، في الحقيقة، ومن المؤكد أن أسطورةَ دون جوان هي الأسطورةُ الأكثر تمثيلاً لهذه الطائفة. وأياً كان في الواقع القانون العميق[١] الذي يحكم مجموع الأدوار النسائية التي تحيط بشخصية دون جوان، وترسم صورتها، ومهما تكن ضروريةً في ذلك المجموع صورتا دونّا آنّا أو إلفيرا، صورتا ابنة الميت، أو العاشقة، فإن القائمة تبقى مع ذلك مفتوحةً، وتدخل إمكانيةً غير محدودةٍ من الخلق والابتكار. وعلى العكس من ذلك، فما من شيءٍ في حياة أوديب لم يقرَّر سلفاً، ولم يعط مسبقاً، وحتى ما من شيءٍ لم يتم التنبؤ به، ولم يكن محتوماً.

إن اللقاء بلايوس، واللقاء بجوكاستا، واللقاء بأبي الهول، وهي، إجمالاً، الحوادث الكبرى لمصير البطل، لا تترك شيئاً يمكن تناوله مجدداً، بحيث لا يعدو الابتكار بصدد أوديب أن يكون ابتكاراً في التفاصيل، إلاّ إذا انصرفنا عن الأسطورة، وغيرّنا توجُّهها، وليس هذا معناه أن تغيير مادة المأساتين متعذّرٌ تعذُّراً كلياً فقد أعطى البرهان على ذلك كل من فولتير، وكورني، وبلاتن، وبصورة أكثر إقناعاً، توفيق الحكيم، حين جعلوا من حادثة أبي الهول خدعةً. غير أننا حين نقرؤهم، يصعب علينا التخلّص من فكرة أن أوديب ليس

(١) حسب رأي جان روسيه، فإن أقطاب البناء المثلثي للأسطورة هي المتقلب والنساء والموت، وتعتبر المؤلفات التي تدور على دون جوان مكتملة وخصبة بقدر ما تظهر بصورة أفضل الصلة التي يمكن أن تربط الموت بإحدى نساء القائمة، كما هي الحال بالنسبة لأوبرا موزار، في رأي المؤلف، انظر «بين الفن الباروكي والرومانسية، في كتاب «الداخل والخارج»، للناشر: جوزيه كورتي، ١٩٦٨.

سوى عذرٍ، وذريعةٍ لمآسٍ اتباعية - جديدة، وطريقةً من طرق التصوير السّاخر، أو أنه، في الحالة الأخيرة، مستندٌ لمجاز كان يمكن له أن يسلك كذلك، طرقاً أخرى. إن موليير وموزار، وإن لم نقُل مونتيرلان، يبدعون أنماطاً من دون جوان، كأنها لا تذكر إلاّ بعض الشيء ما كان عليه مغوي إشبيليا لتيرسو دومولينا، فتغدو الطباع والمواقف مختلفةً بين أيديهم. في حين يغطي ظلٌّ سوفوكل كلَّ ما قيل عن أوديب منذ سينيك حتى روب - غرييه، في الأدب على الأقل. ما ينفكّ هذا الظلُّ حاضراً في كل ما قيل. ولا تفتأ ذكراه تفرض نفسها فيه، بحيث تغدو دروبُ الإبداع عسيرةً، ويقع الخلق في خطر التردي، بين تكرار ما قيل من قبل، وهجر التقليد.

إن المظهر الأخير لهذه العلاقة بين العديد من الأعمال التي تدور على أوديب وبين الأصل يعود، في نهاية الأمر، إلى الاستخدام الذي استخدم فيه هذا الأصل. فبالنسبة لبعض الأعمال، تشغل القصة بأكملها بعض المقاطع الطويلة التي تكفي لوضع أساس العديد من المآسي عن طيبة وعن أنتيغونا، وهي تخرج من جراء ذلك عن نطاق حديثنا، وفي موضع آخر، كما هي الحال في رواية: توزيع الزمن لميشيل بوتور[١] ، فإن الأسطورة تستخدم كمجرد مرجعٍ ثقافي، إذ أن اسم لبطل يكفي ذاته بذاته تقريباً، كما لو كان بمفرده قميناً بنقل المغامرة الأوديبية، وقادراً على أن يكبر بذلك العمل الأدبي الذي منحه شيئاً من نفوذه. فالاسم زينةٌ إذن، وهو، في هذه الحالة الخاصة، زينةٌ من الدرجة الثانية، لأن أوديب لا يتدخّل في الرواية إلاّ بفضل البديل الذي توفِّره السّجاجيد الجدارية القديمة التي تقدم للحبكة البوليسية المواربة على هذا النحو، مرجعاً نبيلاً لا يخلو من الغرابة. وفي موضع آخر أيضاً، كما هي الحال عند هولديرلين، وعند هيغيل أو بالنسبة للتحليل النفسي، فإن الأسطورة أو المأساتين القديمتين هما، قبل كل شيء، غرضٌ للتأويل، ففي موضعٍ آخر، تُروى القصة، وليس بصورة كاملةٍ دوماً، وقد ندهش إذ نلاحظ،

---

(١) توزيع الزمن، طبعات مينوي، ١٩٥٧ - الصفحة ٢٥٤.

في مأساةٍ كمأساة كورني، أن طبيعة ومغزى حوادث معينةٍ بأهمية حادثتي الزنى بالأقارب، وقتل الأب، هي التي تستبعد، أو يقلّل من شأنها.

ولا يجري الأمر كذلك دوماً، بدون الحصول على حرية التصرُّف بالنموذج الأصلي، وبدون أن تنشيء هذه القطيعة مع الأصل أطراً جديدةً للتفكير، وإذا أمكننا الاعتقاد بأن الفصل الكامل الذي يكرّسه كلٌّ من كوكتو وهوفمانستال لحادثة أبي الهول يظلّ ضمن خطٍّ أقدم نصوص الأسطورة، فليس الأمر كذلك بالنسبة للتفسير العقلي والسياسي الذي تلقاه المعجزة في مسرحية أوديب لتوفيق الحكيم.

وعلى هذا المستوى بلا شك يتكشّف أن لعبة التشابهات والاختلافات أخصب ما تكون، ومن خلال الاقتباس أو البعد، ومراعاة الأصل أو حرية التصرف، والحنين إلى العظمة القديمة أو الاستهزاء بها، واليقين بأن البطل المأسوي لا يزال قادراً على أن يحتمل التعبير عن هذا القلق الخاص أو ذاك، أو عن تلك الحيرة، ومن خلال السُّهولة التي يستحيل فيها أوديب إلى موضوعٍ تزييني وحسب، فهو لا يستمرُّ حياً فقط، بالنسبة لأولئك الذين اختاروه موضوعاً لهم، على الأقل، لكنه محكُّ الثِّقة وعدم الثقة بالأدب، واللغة، ولعلّه محكّ الخطورة التي تولاها المغامرة البشرية.

موت المأساة:

موت المأساة، هكذا كان يكتب جورج ستينر حين أراد أن يعطي عنواناً لأفكاره المسهبة حول أفول المأساة في العصر الحديث، أو، على العكس من ذلك، عودة المأسويّ، وهو تعبيرٌ أخذ جان - ماري دوميناك، بعد ستينر، يدافع به عن حقِّنا في المأسويّ، وعن أهليتنا له [1]، ولا مجال هنا للتذكير بما كانت عليه موضوعاتُ هذا الجدل. ولكن من المؤكّد أن البحثَ عن المأساة

(١) جورج ستينر، موت المأساة، ترجمة روز سيلي، طبعة سوي، مجموعة: « Pierres Vives»، ١٩٦٥. وجان ماري دوميناك، عودة المأسوي، طبعة بلون، ١٩٦٧.

لا ينبغي أبداً أن يجري في أيامنا باتجاه أوديبٍ حديث معين، حتى لو أن المأساة لمّا تزل حيةً. ويمكن أن نطرح على أنفسنا مسألة معرفة إن كان العديد من مسرحيات بيرانديلّو، وبينتر، ويونيسكو، أو بيكيت، وهي مسرحياتٌ مبنيةٌ على صغرِ شأن الإنسان، وعلى شعوره المطلق بالتخلي الإلهي عنه، إن كانت تصويراً لشعورٍ مأسويّ معين أو لم تكن. ومع ذلك، فإن السؤال يسقط من تلقاء نفسه، حين يدورُ الحديثُ على مسرحيةِ رجل الدولة السّابق[1] ل.ت.س. إيليوت، أو على الآلة الجهنمية لجان كوكتو، برغم الإشارة إلى المصير، الذي يتضمّنه العنوان وفضلاً عن ذلك، فلا يتعلّق الأمرُ هنا بواقعية جديدة جداً، فالغريب أنه يمكننا التأكد من أن الأمر قد كان كذلك منذ الأزمنة القديمة، وبلا شك، منذ عمل أوريبيد، الذي فُقِدت مأساتهُ أوديب، باستثناء بعض المقاطع، ويمكن إثبات ذلك بصورةٍ أكثر تأكيداً في أوديب سينيك. وقد يكون أكثرَ إثارةً للدهشة أيضاً مثال كورنيْ الذي يكتب في وقت متأخرٍ إلى حدٍّ ما، وبعد تجربةِ مآسيه الكبرى على أية حال، يكتب عملاً عن أوديب أراده أن يكون مؤثِّراً، ومليئاً بالصنعة أكثر مما أراده مأسوياً. فإذا تذكّرنا، بالإضافة إلى ذلك، أن لابروييّر، الذي كان حجّةً، والذي عكس الرأي العام حول هذه النقطة، كان يعتبر هذه المسرحية مؤلّفاً من نوعية السِّيد[2]، فإننا نصل إلى التساؤل عن سبب ذلك الشّغف بمسرحيةٍ فاشلةٍ، وعن سبب التفكّك الذي لم يحسّه الناس في عصرِ مسرحنا العظيم ذاته.

وفي الواقع، فإن تهجين النوع الأدبي، والشكل، قد ضاعفه تهجين الموضوع بنفس القدر الذي يمكننا به أن نفرّق فيما بينهما، وربما ضاعفه تهجينُ الأسطورة. وهكذا سنظل نحسُّ بمأساة أوديب كما هي في كلّ الكتابات النظرية، سواء تعلّق الأمر بكتابات راسين، وكتابات هولديرلين، وكتابات

---

(١) رجل الدولة السابق ترجمة للعنوان الإنكليزي للمسرحية.The elder Statesman (المترجم: ز.ع).

(٢) السيد: Le CID، مسرحية مشهورة لكورني. (المترجم ز.ع).

هيغل، وفرويد، أو علماء النفس الذين ينسبونها إلى أنفسهم، ولكن لن يتمكّن أحدٌ من كتابتها مجدداً، ولن يرغب أحدٌ في ذلك. ولا بد أن يحدث تغيّرٌ فظٌ في النوع الفني الذي فرضته الموسيقا مع بيزيتّي، ودونيزيتّي، أو سترافينسكي، أو في باب الرواية الحديثة، مع ألان روب - غرييه، حتى يجري أخيراً التخلي عن تعديل مؤلفات سوفوكل وسينيك بلا فائدة، وبصورةٍ لا تنتهي. هذا، على أي حال ما يؤكَّده كيريني بقوة بمناسبة التقديم الذي يستهلُّ به كتاب أوديب لبلاتن: «إن قصة أوديب، منذ الأصول وحتى أيامنا، هي قصة انحطاطٍ طويل»[1]، وفعلاً، فإن أوديب لم يعد المحرك الأساسي للمأساة، ولم يعد يكفي للتعبير عن التمزّق الذي يشغل في المأساة مكاناً هاماً، ليصبح في العديد من الحالات، ضرباً من موضوعٍ تزييني. ومنذ ذلك الوقت، فإن أوديب الذي لم يُفهم، أو الذي فُهم فهماً خاطئاً، لن يكون قادراً على توجيه بنى عملٍ مسرحيّ بصورةٍ مقنعة.

ولهذا بضعة أسبابٍ، والسبب الأول قد يتعلق بكون أوديب لم يعد فيها إنساناً معيناً، وكلَّ إنسان بنفس الوقت. إنه لم يعد فيها ذلك الذي تمكن من أن يعطي أبا الهول الجوابَ الأعمّ والأكثر جوهرية، وهو «الإنسان»، ويصبح بذلك شخصيةً لها طباعها، وفرداً يجابه قصةً معينة تفقد شيئاً من ضرورتها، وإن كرسّتها الأسطورةُ والأمثلة حول هذه النقطة وفيرةٌ، فأوديب الذي يصبح اللورد كلافيرتون عند ت.س. إيليوت، يدخل في صراعٍ مع تفاهته نفسها، ومع كذبه، ومع اهتمامه بالظّاهر الذي يصبح عظيمَ الأهمية بحيث يقدّم لنا ثراؤه، وجدارتُه المزيّفة بالاحترام، يقدمان في النهاية، أحدَ محاور المسرحية الرئيسية. لقد كفَّ أوديب عن أن يكون بطلاً مأسوياً. وكفّ عن الانتماء إلى العام. وكفّ عن أي يكون تمثالاً منحوتاً ليصبح شخصيةً لها طباعُها، كما يقول هيغل. وفي موضعٍ آخر، عند توفيق الحكيم مثلاً، فإن الشخصية، التي

---

(١) انظر مقدمة كارل كيريني لكتاب أوديب، وهو مجموعة من المؤلفات المسرحية حول أوديب، ترجمت إلى الألمانية، طبعة لانغلن وميلر، فيينا.

ليست، على أية حال، محرومةً من نبل المحتد هي شخصيةٌ تعرض، قبل كل شيء في حياتها الخاصة، بجانب أطفال يحيطون بها منذ ذلك الحين بثرثراتهم اللطيفة، وقد تجرّدوا من أية رفعةٍ كهنوتية. وهكذا يظهر أوديب حيناً كفردٍ يشبه عدداً كبيراً من الناس الآخرين، بما فيه من ألفةٍ لا بما فيه من جوهريّ، وحيناً آخر، يظهر أوديب، في مناسباتٍ أخرى، ولحظاتٍ أخرى في المسرحية، يظهر وكأنه دميةٌ وضعت بين أيدي الكهنة، ويقع على عاتقها عبءٌ التعبير عن الارتياب السياسي، وعن ضروب تشكُّك المؤلف. وأكثر من ذلك أيضاً، فهناك مثالٌ لا يقبل الجدل، وهو مثال أوديب الذي كتبه جيد، وذلك كما يظهر، على الأقل، خلال الفصل الأول للمسرحية، إذا أنه ما إن تتحدّد أفكار المؤلّف حتى تكتسبَ الحكايةُ وشخصياتُها جديّةً لم تكن لها بادىء ذي بدء. أما أوديب الاندفاعي، والفظُّ نسبياً تجاه أبنائه، فيظهر فيها متناقضاً أيضاً، وزيادةً على ذلك، فإن كريون يحكم عليه بهذه الصّفات صراحة. وتتحلّل الشخصية من عظمتها المأسوية، ومن عموميتها الأسطورية في آن واحد ولكن جوكاستا هي التي تكفّ، في موضعٍ آخر، عن أن تكون أماً وزوجةً، لتتخذ ملامح إيزادورا جونكان، أو حتى مواربتها. فهي ذات غنجٍ، وسيدة مجتمع، وتافهةٌ غريبة الأطوار، وثرثارة، وهي شخصيةٌ مسرحيةٌ ممتعة، غير أن المأساة لا تلائمها. صحيحٌ أنها ستتجرّد فيما بعد من شخصيتها ذاتها لتصبح الصورة المغفلة للأم أو ربّما للزوجة، غير أن الأمر الذي له دلالته هو أن هذا التحول لا يجري حين يصعق السرُّ كافة شخصيات المسرحية، وإنما يجري في الخاتمة، أثناء الصورة التي يقدمها إلينا كوكتو، عندما يجرُّ التحوّل أوديب وأنتيغونا إلى ما يمكن أن يكون مصالحةً. وتستعيد الأسطورة والرمز هنا حقوقهما، بعد أن غطّاهما للحظةٍ من الزمن إغراءُ التحليل النفسي، أو إغراءُ التفصيل. وليس أمراً عديم الأهمية أن نشير حول هذه النقطة إلى أن أوديب، مع روب - غرييه، وضرورات الرواية الحديثة، أوديب الذي يصبح هذه المرة مخبراً نصفَ مغفل، ولم يعد ملكاً، ولا لورداً، كما عند إيليوت، يستعيد

شيئاً من شمولية أبطال الأزمنة القديمة. ولا يمكننا الظنُّ أن الأوديب الحديث الذي انتزُع منه «العمقُ النفسي» والفرديّة أكثر من أيّ أوديب آخر موجودٌ نتيجةً للمصادفة في رواية ترى مسبقاً أن تظلَّ خارج هذا العمق النفسي، وتلك الفردية، وعلى حدودهما. فمع أن ۋالاس محرومٌ من المصير، كما أراده الروائي، فهو يلتقي في نطاق ابتذالٍ لم تشوّشه حتى جريمته، يلتقي بعض الشيء الطابع النموذجيَّ الذي كان يشدُّ أوديب نحو العظمة. إن هذه الصفة، في أي موضعٍ آخر أو تقريباً في أي موضعٍ آخر، هي التي تفقدها الشخصية في المقام الأول.

إلاّ أن ذلك لم يمنع جان - جاك روسّو من أن يحيّي أوديب فولتير مهنّئاً المؤلف الشاب لأنه جرَّد شخصيّته من النقيصتين اللتين ألقاهما سوفوكل على كاهله: وهما الغضبُ والتكبّر. ولم يكن يهمه أن تكون النقيصة الأولى أو لا تكون دلالةً على القلق أمام الحقيقة، ودلالة على الرغبة الجامحة في التخلّص منه، وأن تدلّ النقيصةُ الأخرى أو لا تدلُّ على ابتهاج القدرة الإنسانية الكلية الذي فازت به على نظام الأسرار الخفية. لقد تأثّر، من جهته، بكون أوديب فولتير نبيلاً، وهادئاً وعظيماً، مثل أوغسطوس الذي استعاد سكينته[1] أكثر مما تأثر بالقيمة الرمزية والدرامية لهاتين النقيصتين المفرطتين. ولكن نقيض خطأ معيّن ليس صواباً بالضرورة، وكما أن هناك ضروباً من شخصيات أوديب مفرطة في إنسانيتها، فهناك ضروبٌ أخرى منها باهتةٌ وضعيفة.

وحين نقرأ أعمال كورنيْ وفولتير وكوكتو، وحتى سينيك نصابُ بالذهول، في الواقع، لأننا لا نجد فيها غير نماذج لأوديب غدت شخصياتٍ

---

(١) انظر الرسالة التي تدور على أوديب، والموجهة من روسو إلى فولتير (الرسالة رقم ٧٣ تاريخ ٢٥ آذار ١٧١٩، في كتاب: مراسلات فولتير (بالإنكليزية)، طبعة تيودور بيسترمان، معهد ومتحف فولتير، جنيف، ١٩٥٣ المجلد الأول، الصفحة ١٠٣).

صامتةً. ومن جهةٍ أخرى، فلا يتناقض هذا دوماً مع الإغراء بإعطاء الشخصيات صفاتٍ متفردة؛ والأوديب الحادُّ الطباع، والطائش بعض الشيء لمؤلّفٍ مثل كوكتو يعتبر هو أيضاً أوديباً لا وجود له، بعد شخصيات أوديب لسينيك، وكورني أو فولتير، دعك من أعمال القطّاع الثاني، كمؤلّفات دوسي الذي يصنع من بطله عجوزاً نوّاحاً، وقليل الحزم. ومع ذلك، ولئن أخذ أوديب يماثلُ عامّة بني البشر، متخلّياً عن قامته كبطل، ولئن غداً تافهاً مثل دميةٍ، فهناك خلف نواقص الشخصية أكثر من ضعفٍ في المهارة الفنية، هناك رفضٌ للمأساة. إن هذا الموقف المتعمّد أو غير الإرادي يجري التعبير عنه والتحقق منه في أغلب الأحيان، من خلال المبادرة القليلة التي تترك للبطل؛ ففي حين كان البطل عند سوفوكل، ينقضُّ على الحقيقة في نفس الوقت الذي يوصد بابه دونها، بكلِّ قدرةِ غضبه، وتكبُّره، ومعرفته وعقله، فإن الحقيقة عند سينيك، وعند كورني، وعند كوكتو، وعند إيليوت، أو عند توفيق الحكيم، تأتي فجأةً من الخارج على الدوام. إن الشّغف بالمعرفة لا يقع باديء ذي بدء على عاتق البطل في هذه المسرحيات، فالوحيُ، كما في «أوديب ملكاً» يسبق حبَّ المعرفة عند البطل، غير أن هذا الاختلال يبقى هنا مجرّداً من المعنى لأنه لم يعد يلاقي مبرِّر وجوده، في النضال الذي كان على البطل أن يخوضه ضدّ نفسه. ومما له دلالته أيضاً أن الحقيقة لا تنبثق، عند العديد من المؤلفين، عند سينيك، وعند فولتير، وعند كوكتو، وعند هنري غيّون، وفي درجة أدني عند أندريه جيد، لا تنبثق دوماً من الأشياء البعيدة فحسب، ومن وحيٍ لا يمكن فهمُه، ومن مبعوثِ كورنثيا الذي لا يجعلنا شيءٌ نتنبّأ بوصوله، ولكنها لا تعطى أبداً باعتبارها جواباً. ومع أن الحقيقة ليست ردّاً على البحث الذي افتتحه أوديب، وليست ردّاً على لغز أبي الهول، فهي مع ذلك كافيةٌ للخاتمة، حتى في المسرحيات المعدَّة بصورةٍ أفضل، مثل مسرحية أندريه جيد، وبعده، مسرحية توفيق الحكيم التي يأخذ فيها أوديب بإبداء رغبته الجامحة في مواجهتها، بعد أن أدرك أخيراً كم هي مدمّرةٌ، وربما غير مجدية. إن الحبكات

في هذه المسرحيات مبنيةٌ على تعرُّف واقعةٍ محددة، وعلى أبعد تقدير على تعرُّف فكرةٍ معطاة، وليس على تعرّف الذات. وسواء كان أوديب قريباً منا أكثر مما ينبغي في هذه الحبكات، أو لم يكن سوى دمية، حتى عندما يقصدُ الكاتب أن يجعله يكتشف وجه الحق المؤذي فهو في هذه الحبكات، على العموم، مجردٌ من المبادرة المأسوية.

ويظهر ذلك خصوصاً في كل مرةٍ يتبدّى فيها على نحوٍ بالغ الشدة اهتمام المؤلِّف بتخفيف جرم أوديب. وهذه هي الحال بالنسبة لأوديب كورني بصورةٍ رئيسية، فقد كتب الشاعر في مدخل كتابه الموجّه إلى القارئ: لقد رتّبت الأمور بحيث يظن أوديب أنه قد ثأر لموت لايوس من قطّاع الطرق الثلاثة الذين تتهمهم الشائعات بذلك، مع أنه يتذكر أنه قد قاتل ثلاثة رجال في نفس المكان الذي قُتل فيه لايوس، وفي وقت موته نفسه، ولكنه يستبعد كثيراً أن يظن نفسه الفاعل»[1]. إن الأمر لا يتعلق هنا فقط بنصٍ جديدٍ للأسطورة قادرٍ على إعطاء المقاطع الطويلة حول حرية الاختيار، كلَّ بريقه، وهي المقاطع التي ينبغي لها أن تشكِّل محسِّنات المأساة، بل يتعلّق الأمر بالرغبة الواضحة في غسل العمل الأدبي من خطيئة بطله المسرحي. إن ما ينجم بصورةٍ رئيسية من هذا الاهتمام بإخفاء الخطيئة، هو إذن رفضُ الجرم المأسوي، وإن لم نقل رفض الجريمة، فهو رفضُ ذلك النزول الطويل إلى داخل الذات، والذي يتيح للبطل المأسوي أن يتآلف مع فكرةٍ عن نفسه يستفظعها، وأخيراً أن يرتضي لنفسه الدَّنس الذي لم يكن له أن يرتكبه قط، لو كان حرّاً.

أمّا الطريقةُ التي يجتنب بها فولتير، بعد كورني، الخطورةَ المأسويّة فليست أقلَّ تميُّزاً. إنه يقبل جريمة بطله المسرحي. ولكنه، حين يجعل التردد

---

(١) كورني: إلى القارئ، تحت عنوان: مسرح، طبعة غاليمار، مجموعة «مكتبة لابلياد»، ١٩٥٠، صفحة: ٥٣٦.

حول شخصية المذنب يدوم زمناً أطول من اللازم، شأن كورني نفسه الذي كان يطرح تيزيه خلال بعض المشاهد باعتباره أباً لديرسيه، فهو يحوّل صرامة الكشف إلى ضربٍ من لعبة الروليت. ويكون تيزيه أو أوديب من جهة، ويكون فيلوكتيت أو أوديب من الجهة الأخرى، فتُثلمُ الصرامةُ المأسوية والعظمة التي ترتبط بها عند هذا التردد، وبسبب هذا فقط، وحتى لو كانت براعة المؤلِّفين المسرحيين، وتمكُّنهم من فنِّهم مؤكدةً تماماً، فإن مؤلّفاتهم ستصاب حتماً بالتفاهة. إن فولتير نفسه يعترف بذلك أيضاً، على لسانِ بطله المسرحي في المشهد الخامس من الفصل الثالث:

إن عظمة روحك تعادل آلامي...

ولكن نتيجة هذا «التعادل» الرفيع هو تدنّي الغرض الدرامي.

ويضاف إلى هذا الرفض للحقيقة المأسوية البالغة الثّقل، وهو الرفض المتعمّد الذي قد يتضمن جزئياً الخوفَ من أن يعنينا البحثُ الأوديبيّ الفظ، يضاف أحياناً رفض هذا العنصر أو ذاك من بنية الأسطورة أو المأساة، وكذلك رفض الوقائع التي تحدِّدها المأساة.

إن ما يتّخذ طابعاً متميزاً عند فولتير، كما عند كورني، وفيما بعد، عند دوسيّ، هو أنّ الزوجين جوكاستا وأوديب لا ينُظَر إليهما عملياً كذلك، ولا بدّ في الواقع أن ننظر أن يشدّد التحليل النفسي على موضوع الزنى بالأقارب حتى يجري الاعتراف بالشحنة الدرامية لهذا الاقتران، وحتى ذلك الوقت، لم يشعر المؤلفون المسرحيون إلى أيّةِ درجةٍ كانت المأساةُ تمدُ جذرها إلى ذلك الاقتران، ولم يدركوا أنها تكمن في ذلك الانقلاب المفاجئ من طهارة الزوجين إلى دنسهما. إن هذين الزوجين الذين يسعى إلى فصلهما، لا إلى توحيدهما، ليست لهما أية فائدةٍ بالنسبة إليهم. ودوسي لا يجعل جوكاستا تحتجب عن الظهور على المسرح فحسب. ولكنه لا يكاد يذكرها، مفضلاً أن يستبدل بذكرى ذلك الاقتران المشاهدَ التافهةَ التي يُظهِرُ خلالها أدميت

وألسيست تعلُّقَ كلّ منهما بالآخر. غير أن كورني يبلغ جمهوره بنفس الصورة بضرورة أن يضيف إلى الحبكة التي انتقلت إليه ما يسميّه «بالحادثة السّعيدة لغراميات تيزيه وديرسيه»(١):

«بما أن الحبَّ ليس له نصيبٌ في هذا الموضوع، وليس للنساء استخدامٌ فيه، فقد كان مجرّداً من المحسّنات الرئيسية التي تجعلنا عادةً نكسبُ الرأيَ العام».

لم يكن بالإمكان إلغاءُ دورِ جوكاستا بصورةٍ أكثر وضوحاً من ذلك، وفولتير نفسه، الذي سيتناول الموضوع على نحوٍ مختلف تماماً، لن يصنع قط شيئاً أفضل: إن جوكاستا، التي يقدمها لنا، في الواقع، هي أرملة لايوس، وزوجة أوديب، وعشيقة فيلوكتيت في آنٍ واحد. ولا بدَّ من الإقرار أننا نحسّ ببعض الحرج إذا لم نشر إلى أن فولتير قد فرَّق بين الأدوار الثلاثة للزوجة والأم والعشيقة في شخصية جوكاستا الفنية، كما هي الحال في النصوص الأوليّة للأسطورة. صحيحٌ أن ذلك كان مردّه إلى أن فولتير كان يستخفّ بالخطورة الرمزية لهذه الحوادث بدلاً من أن يخشاها. وعلى أية حال، فبنفس الصورة التي يحلّ بها كورني الدراما، والغزل والتأنق محلَّ المأساة، فإن فولتير كان يؤثر تلقائياً ما هو مؤشّر على ما هو مأسوي(٢) كما يشهد على ذلك حديثه عن المأساة في ميلورد بولينغبروك.

---

(١) كورني: مسرح، غاليمار، ١٩٥٠، مجموعة «مكتبة لابلياد» الجزء الثاني، «تمهيد إلى القارئ» أوديب، الصفحة، ٥٣٦.

(٢) «لقد جازف الإغريق بمشاهد لا تصدمنا أقل مما فعل (الإنكليز)... فأوديبُ، المخضّب بالدم الذي لا يزال يقطر من بقايا عينيه اللتين سملهما للتو، يتشكى من الآلهة ومن البشر».
ويكتب أيضاً: «اعلم جيداً أن كتّابَ المأساة الإغريق، الذين بزّوا الإنكليز من ناحية أخرى، قد أخطؤوا حين خلطوا في غالب الأحيان بين الفظاعة والذعر، وبين المقزز الذي لا يصدق، والمأسوي والعجيب». (حديث حول المأساة في مليورد بولينغبروك، في «موت قيصر» لفولتير، طبعة ا.م. روسو Sedes، ١٩٦٤، الصفحات: ١٠٧-١٠٨).

ولا يسعنا إلاّ أن نعارض هذين الكاتبين وخلفاءهما في تلك الطريق بنصٍ مقدمة «مأساة طيبة» التي نشرها راسين للمرّة الأولى ١٦٧٠:

«إن الحبَّ الذي له نصيبٌ كبير في المآسي، ليس له أي نصيبٍ هنا تقريباً، وأشك في أنني كنت سأعطيه أكثر لو كان يتعين عليّ أن أتناولَ الموضوعَ مجدداً، لأنه ينبغي أن يكون أحد الأبوين عاشقاً، أو أن يكون كلاهما معاً كذلك. وأين الحسن في إعطائهما اهتمامات أخرى غير اهتمامات تلك الكراهية الشهيرة التي تشغلهما بصورةٍ كاملة؟ أو أنّه يجب أن نلقي بالحب على إحدى الشخصيات الثانوية، كما فعلت. حينذاك، لا يمكن أن ينتج عن هذا الهوى الذي يغدو وكأنه غريب عن الموضوع غير آثارٍ قليلة الأهمية. وبكلمةٍ واحدة، فأنا مقتنعٌ بأنّ ضروبَ الحنان والغيرة لدى العشاق لا يمكن أن تجد إلاّ مكاناً صغيراً جداً بين ضروب الزنى بالأقارب، وقتل الأب، وكافة الفظاعات الأخرى التي تشكِّل قصة أوديب، وقصة عائلته البائسة.

لم يكن بوسع كورني وفولتير، وبعدهما دوسيّ، صاحبُ المأساة الرديئة إلى درجةٍ لا يمكننا معها أن نتوقّف عندها طويلاً، لم يكن بوسعهم أن يروا أن المأساة كانت تكمن في ذلك التحول الفظ لسعادةٍ مشروعةٍ وعادلة إلى دنسٍ، وفي جحود الذات الذي كان يحتويه هذا التحول، ولأسباب أخرى، فإن المحدثين سيسلكون طريقاً أخرى. حتى ولو ألّفوا مثل كوكتو، أعمالاً تحمل عنوان الآلة الجهنمية.

انظر، أيها المشاهد، إلى إحدى أكمل الآلات التي قامت الآلهة الجهنمية بإنشائها بهدف الإبادة الحسابية لأحد بني البشر، وهي آلةٌ مركّبةٌ بإحكام، بحيث أن نابضها يدور ببطءٍ على مدى حياته البشرية.

تلك هي آخرُ كلماتِ مقدّمةِ المسرحية، وقد تراودنا فكرة أن نرى فيها الإعلان عن قصد مؤلّفٍ مأسوي، لو لم يتضح، عند التروي، أن تلك «الآلة» غير كافية، مهما تكن جهنّمية وحين نجرِّدهما فجأةً من مساعدة الإنسان لها.

فما من بطلٍ مأسوي، في الواقع، لا يسهم في مصيره، ولا يريد ذلك. وما من سبيلٍ لكيلا تكون هذه الفكرةُ، فكرةَ فخٍ يطبق من تلقاء نفسه على ضحيّته، لكيلا تكون تقليصاً للنطاق المأسوي، كما كان قد طرحه القرن السابع عشر الفرنسي والإغريق. وهكذا، فلا ينبغي أن تعترينا الدهشة من أن الكشف يجري هنا، أيضاً، على لسان تيريزياس دون أن يظهر أن أوديب قد اندفع لمجابهته أبداً. أما المحدثون فلا يبدو أحياناً أنهم قد احتفظوا بشيءٍ من المأساة غير الكارثة[١].

إنه التدنيّ، وتهجين المأساة، ورفض المأسوي؛ ومع ذلك، فبعض الأعمال تبيّن طريقةً أخرى لا متناهية البساطة، لإبعاد المأساة عن اسم أوديب. وهذه الطريقةُ تستحقّ ألاّ نضربَ صفحاً عنها.

إنها الطريقة التي تتمثل في عدم إظهار شيءٍ سوى صعود أوديب، سوى صعوده إلى العرش، وهو السّفح الأول من مصيره، وأخيراً، فهي الطريقة التي تتمثل في بناء الخاتمة اعتماداً على المشهد الافتتاحي في «أوديب ملكاً» القديمة. وذلك، في الواقع، هو الحلُّ الذي اختاره لوسار بيلادان، وبعده، هوفمانستال، مع أن المثال الثاني أقل إثارةٍ للدهشة نظراً لأن الشاعر الألماني كان ينوي تطويل مسرحيته الأولى، بمسرحيّتين أخريين كان مقرراً لهما أن تكملا الثلاثية. وتقدم المسرحيتان، اللتان تحملان كلاهما، فوق ذلك، نفس العنوان: أوديب وأبو الهول، واللتان تربط بينهما علاقة بنوّة نلمُسها على نحوٍ كافٍ في تفاصيل الحبكة، تقدّمان الدليل على هذا الحل. فالمسرحية الأولى تحيي بصورة تدعو إلى الاستغراب رجل السلطة الذي ينتصر على الأقدار:

الإرادة المحضة تنتصر إذن على القدر

---

(١) ألم يكتب كوكتو في مقدمة الآلة الجهنمية أنه «لكي تلهو الآلهة كثيراً، فمن المهم أن تسقط ضحيتها من عل»؟.

بالأمس، كنت أهيم مضنىً وملعوناً

واليوم يحيط بي مجدُ البطل.

ومما يثير الدهشة بعض الشيء هو بلا ريب أن تكون آخر كلمات أوديب في هذه المسرحية هي كلمات إيمانٍ بعدالة الآلهة.

إذن فلا تيأسوا أبداً من القدر!

فالعدالة هي روح الآلهة

والصّلاة التي تستجيب لها دوماً

هي الكدُّ، يا أهل طيبة!

ومع ذلك، فإن المسرحية بكاملها لا تزال تندرج في الإطار المعهود لأسطورة أوديب، وهذا ما يبرز صعوبةَ الاختيار الذي اختاره المؤلّف؛ فمقتلُ لايوس لا يزال يعتبر فيها قتلاً للأب، ويعتبر الزواج بجوكاستا فيها زنىً بذوي القربى، وثمّة تلميحاتٌ في المسرحية تذكِّر في كلِّ لحظة بأن جوكاستا هي الأمُّ وأوديب هو ابنها، ولا نعرفُ جيداً ما يعنيه تأليه البطل، فهناك مجالٌ للتساؤل عما إذا لم تكن كلماته النهائية باطلةً، وبالتحديد بمقدار ما يتخلى المؤلّف في أية لحظة عن تحمّل تبعة التباس هذه الكلمات، وعن التباين الفاضح بين الملك الحالي للبطل، والأفعال التي سبقته، وبين نصيب الوحي الذي لم يتم بعد. أما الطريقة التي يتخلّص بها هو فمانستال من هذه الصعوبة الفعليّة، فهي طريقةٌ مختلفة تماماً. إن الاكتمال الذي يكّرسُ اقترانَ أوديب، شأنه شأن نوعية هذه السعادة، يصل إلى درجةٍ يحمل معها هذا الاكتمال في داخله خطَرَه الخاصّ به. وكما يشير كيريني[1]. فإن أوديب وجوكاستا «مقدّسان، Sacer، وذلك بالمعنى الأصلي المزدوج لهذه الكلمة، أي مقدّسان وملعونان معاً» وجوكاستا نفسها تعلم ذلك، وتقبله قبولاً عميقاً:

---

(١) انظر مقدمة: أوديب.

آه، يا مليكي،

أنت مليكي، ونحن نفوق الآلهة

نحن الكاهن والضحية، وأيدينا

تقدّس كلَّ الأشياء، ونحن وحدنا

العالم.

إن التأليه الكبير يتضمّن دواره الذاتي، ولا يخلو الوعدُ بهذه السّعادة الظافرة نفسه من الاضطراب ومن الالتباس، وإذا لم يكن مأسوياً بحد ذاته، فهو يحتوي على الأقل بشكلٍ جنينيّ، فيما وراء ثقة البطلين المسرحيين، يحتوي الخطيئة والإدانة اللتين كان لا بدّ لهما أن تغذيا المسرحية الثانية من الثلاثية، والتي استبدل بها الشاعر، على كل حال، ترجمةً مقتبسةً لأوديب ملكاً لسوفوكل.

ومما يدعو إلى العجب أن قصة أوديب، وقصة ذريته، والتي كان راسين يريد أن يرى فيها الموضوع الأكثر مأسويةً في الأزمنة القديمة[1]، قد كفّت عن أن تكون كذلك بين أيدي مؤلِّفين اقتبسوها عن سوفوكل. ولقد ضاع توتر ذلك المصير، لأنه لم يفهم، أو جرى تناوله بصورة رديئة. وبقي للبعض أن يصنعوا منه بالتالي موضوعاً زخرفياً ذا طابعٍ ملحمي، مثل سينيك، وللبعض الآخر، مثل كورني وكوكتو، أن يجدوا فيه موضوعاً لتسليةٍ متحذلقةٍ أو عجيبة، ولآخرين أيضاً أن يبحثوا فيه عن مستندٍ لمجازٍ يحسنون التعبير عن أنفسهم من خلاله.

ضروب الحنين إلى العظمة:

العظمة البربرية القديمة، العظمة المقدّسة، العظمة الاتباعية

إذا كان هناك إخفاقٌ في الاهتداء إلى القوة المأسوية في حقيقتها، وهي القوة التي كانت قد صنعت عظمة العملين القديمين، أو إذا كان هناك، على العكس من ذلك، حرصٌ يقصد إلى الابتعاد عنهما، وإلى البحث عن الجديد،

(١) المرجع المذكور سابقاً، صفحة: ٣٧.

فإن رفض ما كان يقدّمه الأصل، وصعوبة اللحاق به، تترافق في كل الحالات بإنجابٍ إليه يعادل ذلك الرفض. إن الافتتان بالأصل يتبدّى أيضاً من خلال التعديلات والانحرافات.

ويعلن الصوتُ الرزينُ والعميق للمغني المنفرد في أوبرا سترافينسكي أنّ المقطوعة الموسيقية تحتفظ فقط من المؤلّفين القديمين بما يسمّيه كوكتو شيئاً «من سمةٍ أثرية». شيءٌ من سمة أثرية... إذن، فحتى مع احتمال أن يكون قانون التنسيق الذي يحكم مأساة سوفوكل الأولى، وإيجازها المذهل أمرين غير معروفين أحياناً، فإن عظمة «أوديب ملكاً» وأوديب في كولون، وروعتهما، وقوّتهما، هي التي استرعت الانتباه أولاً، وانصبّ الجهد على تعرُّفها فيهما. فماذا كان يهمّ حينذاك أن تكون قوّةُ الأصلين القديمين، الآتيةُ من حدّتهما وصحتهما، أن تكون قد اختلطت ببعض الشّطط الباروكي وماذا كان يهمُّ أن تجري المماثلة بين سوفوكل أحياناً وبين الشاعر الغنائي الملحمي؟ ربما كان دوسّي ينتظر أن يجد في «أوديب ملكاً» نوعيّةَ الانفعال الموجودة في مسرحية هاملت ذاتها، ويمكن أن نتساءل عما إذا كان بازّوليني لم يرجعْ إلى سوفوكل، كما كان قد رجع إلى إنجيل متى، أيّاً كانت، من ناحيةٍ أخرى، مقاصده، أو الإيديولوجية التي تقود خطاه، لكي يجد فيه نفحةً وموضوعاً لحكايةً معينة ضخمة. إن فيلمه ميديا، الذي استمدّه من أوريبيد يمكن أن يعطي تأكيداً على ذلك، كما تعطيه أيضاً العبارات المستخدمة في تقطيع مشاهد الفيلم الذي يدور على أوديب:

ينظر والد أوديب وأوديب. كلٌّ منهما إلى الآخر طويلاً، وينتظر كلٌ منهما ليرى ما سيفعله الآخر. إن كراهيةً عميقةً، لا مبرِّر لها، تشوّه ملامحهما: شيءٌ لا إنساني، وهستيري، شيءٌ يدفع البشر بشكلٍ وحشي، بعضَهم ضدّ بعض، حين يخشى هؤلاء البشر، لأسبابٍ منافيةٍ للعقل، أن توضع كرامتُهم موضع جدل. وحين يصبح رفضُ الخضوع دفعاً لمشاعر غير معروفةٍ وقديمةٍ، ولخصوماتٍ مستترة، يتقدّم أوديب، وقد صمّم على عدم

التحلّي عن المعبر، صمّم على الدفاع، بدمه، عن كرامته التي توشك أن تجرح. أو لعلّه ينتظر كلمةً رقيقةً فقط من الشخص الآخر[1]...

إن التحليل النفسي، مع أنه يأتي هنا بضمانته لصور كهذه بلا ريب، ليس وحده موضعاً للشبهة. فمن خلال لقاء الأب والابن، إنما يريد المخرج أن يعبّر عن شيء من القسوة البدائية، وعن عنف الرغبة القاتم. وإن الشيء الذي يقرِّب من وجهة النظر هذه أمزجةً مختلفةً فيما بينها، كأمزجة كوكتو، وسترافينسكي، وهنري غيون، وبازّوليني نفسه، هو ذلك البحث المشترك، في ظل سوفوكل، عن العظمة، وعن أسلوبٍ معين. وهنا أيضاً، فإن فيلم بازّوليني، الذي يركّب الموسيقى اليابانية، وبعض الألحان الشعبية الرومانية، والفنَّ الأزتيكي، والأقنعة المستمدة من الفن الشعبي الأفريقي، والأساطير اليونانية، يركبّها بعضها فوق بعض، هذا الفيلم هو مثالٌ متميزٌ لذلك الحنين إلى القوة. إن الأمرّ الذي يجري البحث عنه باديء ذي بدء، من خلال قصة أوديب، هو فرصةٌ لإعادة صياغة مادةٍ وفيرةٍ، اغتنت، زيادةً على ذلك، بصورة متعمّدةٍ، بمزجها مع غيرها. وربما نجد، بالإضافة إلى ذلك، مثالاً آخر أكثر خفاءً، ولكنه ذو دلالةً مثل دلالة أوديب ملكاً، أو ميديا لبازّوليني، وهو مثال الآلة الجهنمية لكوكتو، إن ذكرى شكسبير هنا هي التي تحاذي ذكرى سوفوكل. ونحن نميل إلى الاعتقاد أن ذلك الشّبح، شبح لايوس يدين لهاملت بأكثر مما يدين لأوديب سينيك؛ فبرغم التفلّت من القيود، وبرغم التهكّم في هذا الفصل الأول الذي يظهر أحياناً، وزيادة عن الحد بعض الشيء، وكأنه تسليةٌ يتلهّى بها أوديب، نحسُّ جيداً أن كوكتو، حين وضع مسرحيته تحت الرعاية المزدوجة لسوفوكل وشكسبير، فقد كان يقصد الرجوع إلى أرفع أبواب الأدب المسرحي. وفوق ذلك، فليس من قبيل المصادفة أن يكون أول نصٍ لكوكتو عن أوديب، والذي كان ترجمةً موجزةً لأوديب ملكاً

(١) تقطيع مشاهد فيلم أوديب وحواراته، رقم ٩٧، قبل التمثيل، تشرين الثاني ١٩٦٨، الصفحة: ١٩.

لسوفوكل، أن يكون قد جرى تقديمه في نفس الوقت الذي قدِّم فيه نصٌ أُزيل الغبار عنه أيضاً، وهو نصٌّ روميو وجولييت، ففي الاتجاه نفسه أيضاً إنما سيسير اشتراك إيغور سترافينسكي وكوكتو في إعداد مقطوعة أوديب ملكاً. ولقد أعاد هنري بارّو إلى الأذهان، من خلال بثٍ إذاعي بتاريخ ٢١ كانون الثاني ١٩٦٨، أن هذا الأخير كان قد تخيّل قبل عشرة أعوام، من أجل تنفيذ ذلك العمل على صورة موسيقى مسرحية، كان قد تخيّل مجموعةً كاملةً من الألعاب التشكيلية التي تنحو باتجاه الإفراط، والأشكال الممسوخة. لقد كان لشخصياته الفنية، ذات الملابس المرقّشة بشدة رؤوس ضخمةٌ. وكانت جوكاستا تحمل عينين على طرف سويقتين طويلتين ترشقان النظرات في منتصف وجهها. لقد كان الجمهور صاخباً، غير أن سترافينسكي كان يبدو انه موافقٌ على ذلك الديكور في كل نقاطه، وعلى تمثيل مؤلّفه الذي كان يحبُّ فيه ما يسميه «الجانب التّيبتي». وفي الواقع، مع أن رأيه المسبق في الموسيقا هو إلى جانب أقصى حدٍ من الاعتدال، فإن المقطوعة الموسيقية تبقى مطبوعةً بشاعرية بدائيةٍ وكهنوتية، شاعريةٍ آسيوية، إذا أردنا أن نأخذ في ذلك برأي المؤلّف الموسيقي، ولا يسعنا بصدد هذه الشاعرية إلاّ أن نردّد أقوال هنري بارّو:

إذا رجعنا زمنياً إلى الدافع الخلاّق الذي يحرِّك خيال الموسيقي حول حكايةٍ متخيلةٍ بهذا الاتساع، من ناحية الأشكال المصوغة التي يتجسّد فيها هذا الخيال، فإن حضارة الألتاي، أو حضارة طيبة السّابقة للتاريخ، تلتقيان في أساسٍ من المشاعر المتحجرّة، والطقوس الثقيلة، والتديُّن المفرط القاسي[1].

إنه الحنينُ المؤكدُّ إلى العظمة، غير أن للعظمة وجوهاً كثيرة، والغريب في الأمر هو أن نلاحظ إلى أي مدى كان كلُّ مؤلِّفٍ يركِّب على واقع المأساتين القديمتين الصورة التي كان ينتظرها منهما. وهكذا، فإذا كان الميلُ إلى الاتساع والسُّمو قد اختلط بالميل إلى الشطط والإفراط، فإن الحنين إلى

---

(١) نظرات في الموسيقا، بث إذاعي لهنري بارو، تاريخ ٢١ كانون الثاني ١٩٦٨.

الجدارة المأسوية، وإلى الأسلوب الرفيع هما اللذان أرجعا المؤلِّفين المسرحيين إلى الأصول القديمة، بالدرجة نفسها من التّواتر على أقلّ تقدير، مهما يكن لهذا أن يبدو مثيراً للدهشة بصد «أوديب ملكاً» أو «أوديب في كولون»، في هذا المقطع من «أوديب سينيك»، أو في تلك اللحظة من لحظات فيلم بازّوليني، أو في ذلك الوصف الغريب لغرفة عرس أبطال مسرحية الآلة الجهنمية، تلك الغرفة «الحمراء مثل ملحمةٍ صغيرة». وهكذا فقد كان طريقا المغالاة والصرامة يتعارضان فيما بينهما، ويلتقيان أحدهما بالآخر. وبناءً على ذلك، فإن مؤلِّفين مختلفين مثل هنري غيون و ت. س. إيليوت، قد أقبلا على قصة أوديب، أحدهما في مسرحية أوديب، والآخر في مسرحية رجل الدولة السّابق، بنفس الجدِّية التي يقبلان بها على صفحةٍ من صفحات الكتاب المقدس، وكان أول هذين الكاتبين قد كتب، بالإضافة إلى ذلك، مسرحية جوديت، والثاني قد استخدم المتسامحات[١] ليؤلِّف مسرحية اجتماع العائلة. وفي الحالة الأولى والثانية، فإن أجدر الأساطير بالاحترام في الأزمنة القديمة الكلاسيكية، مثل ذكرى الأساطير المقدسة المستمدة من الكتاب المقدس، كانت تشهد على جدّية القصائد التي كان أحد المؤلفين أو الآخر يريدان تضمينها ما هو جوهريٌّ، وعبر هذه الحاجة المشتركة لإعطاء التعبير عن المسائل الدينية لغةَ المأساة القديمة، وينكشف شيء هو أشبه ما يكون باختلاطٍ بين الحنين إلى المأساة القديمة والحنين إلى الفن المقدس. ومع أوديب ملكاً لسترافينسكي، والتي ذكرناها فيما سبق، يطرح هذا الخلط على نحوٍ متعمدٍ على أنّه خلطٌ. وأياً كان التصوّر الذي أمكن لكوكتو أن يمتلكه عن الشّرك المأسوي، فقد ابتعد الموسيقيُّ عنه ليطرح احتفالاً طقسياً بذكرى المصير الأوديبي. وإنه لأمرٌ متميّزٌ، فوق ذلك، أن يكون الكراس الموسيقي الذي ألّفه الشاعر قد ترجمه إلى اللاتينية جان دانييلو، وان تكون بعض الجمل الفرنسية قد أدخلت في الاحتفال الفخم فجوةً غير مستحبّةٍ. وأخذت المأساة منذ ذلك الوقت تستخدم كركيزة

---

(١) المتسامحات: مسرحية لإيشيل وهي ترجمة لكلمة: Ies Eumenides. (المترجم: ز.ع).

لشعائر دينيةٍ لم يعد للدراما ولا للعاطفة نصيبٌ فيها. وبعد احتفال «تقديس الربيع» كان الموسيقي قد عاد، هو أيضاً، إلى المصدر القديم، ليبحث فيه، خارج كافة المعايير، عن موضوعٍ للقاءٍ جديد بين نفسه وفنّه.

ومع ذلك، فعلى عكس سترافينسكي نفسه، وعلى عكس الكتّاب الذين ذكرناهم منذ قليل، والذين تمسّكوا بالاهتداء إلى نفس المأساة القديمة وسموَّها، بالوسائل الخاصة بهم - حتى وإن كانت الموسيقا - وحسب الفن الشعري الذي كانوا يتبنّونه لهذه الغاية، فهناك آخرون مثل كورني، وفولتير، وجيد نفسه، يبدو أنهم، من بعض النواحي، لم يستمدّوا هذا «الموضوع» من الأزمنة القديمة، إلاّ لأنه كان موضوعاً تقليديّاً. ولكي نبسِّط الأمور تبسيطاً شديداً، يمكننا القول إنه، بينما كان عند البعض حنينٌ إلى سموِّ الرسالة المأسوية، أياً كانت الطريقة التي فهمت بها هذه الرسالة، فقد كان عند الآخرين حنينٌ إلى شكلٍ كان المذهب الاتباعي حائزاً عليه. وأخذ «الموضوع» يصبح شكلاً على نحوٍ غريب، وغدت استعارته نفسها اعترافاً بثقافةٍ معينة. لقد كان له بمفرده مفهومٌ خاص به، وهو بهذا المعنى لم يكن إلا من صُنع المؤلفين الفرنسيين، فكورني وفولتير، وجيد، هم جميعاً ثلاثة مؤلِّفين اتباعيين، أو اتباعيين - جدد.

وإلاّ لما فهمنا لماذا يحكم كورني، الذي ينظر إلى عملي سوفوكل وسينيك على أنهما أكثر الأعمال تألُّقاً في العصور القديمة، لماذا يحكم حكماً شديد القسوة على موضوع كهذا بعد أن اختاره:

أقرُّ بأن ما كان يبدو رائعاً في عصرهم يمكن أن يبدو كريهاً في عصرنا، وبأن ذلك الوصف البليغ والجاد للطريقة التي يفقأ بها عينيه ذلك الأمير المنكود، وهو الوصف الذي يشغل الفصل الخامس عندهم، يمكن أن يثُير الحسَّ المرهف لسيّداتنا اللواتي سيستدعي تقزُّزهن بسهولةٍ تقزُّز بقية المستمعين، وأخيراً، فبما أن الحبّ ليس له نصيبٌ في تلك المأساة، فستكون مجرّدةً من ضروب الإمتاع الرئيسيّة القادرة على الفوز بالرأي العام[١].

---

(١) كورني: «فحص أوديب»، الطبعة المذكورة، صفحة: ٥٣٧.

بالإضافة إلى هذا، فلا نفهم جيداً كذلك كيف أن فولتير يجرّب نفسه بدوره في المعطى ذاته، وهو الذي ينتقد جملةً عدمَ إمكانيةِ حدوث الوقائع عند سوفوكل، وضروبَ عدم المهارة عند كورني، وما من شكٍ هنا أن تأثير التنافس مع روائع فنيةٍ مسلّمٍ بها، وربّما ذوق العصر كذلك. قد كانت لهما أهميةٌ كبرى. إن تلك الفترة التي كان لها ولعٌ كبير بالمسرح الاتباعي، والتي كانت تتوق كثيراً إلى أن تنشئ لنفسها مسرحها الخاص بها، كان لا بدّ لها فوق ذلك، أن تمنح نفسها عملين آخرين يدوران على أوديب، أحدهما نثريّ، والآخر شعريّ، وهما اللذان أخذ هودار دولاموت عن طريقهما مكانه في النقاش الكبير الذي دار في ذلك العصر على استخدام النثر في المأساة[1].

أما موقف مؤلِّفٍ كجيد فمختلفٌ تماماً، مع أنه لا يخلو من التشابه مع موقف سابقيه. إن مجرّد الالتفات إلى الأزمنة القديمة، كان له معناه، بالنسبة إليه، أكثر مما له بالنسبة إليهم، بمقدار ما أصبح هذا الرجوع أقل حدوثاً. بالإضافة إلى ذلك، فلم يطمح هؤلاء، ولا أولئك أبداً إلى منافسة مصدرهم الرئيسي، وجيد، من جهته، كان يوضحُ بدقةٍ ودون لبس، في يوميّاته، أنه لم يكن يقصد أن يضع نفسه على مستوى نموذجه ذاته.

لديكم مأساة سوفوكل، وأنا لا أطرح نفسي كمنافسٍ لها، إنني أتخلى لها عن الطابع المؤثّر[2]...

ومع ذلك، فقد اتجه نحو سوفوكل، إلا أن موقفه مشوبٌ باللبس بصورة غريبة، وإن كان حذراً في الوقت نفسه. ولقد كان الأمر كذلك بالنسبة لكوكتو:

---

(١) بالنسبة لأوديب المكتوب نثراً لأنطوان هودار دولاموت، انظر الجزء الأول من كتاب: مؤلفات مسرحية للسيد دولاموت منذ ١٧٣٠، أما ثاني مآسيه المكتوبة بأبيات شعرية اسكندريه (١٢ مقطعاً صوتياً)، فنجدها في مسرحيات السيد هودار دولاموت (حرفياً). فوق دوشين، ١٧٦٥.

(٢) أندريه جيد، يومية ٢ كانون الثاني ١٩٣٣، اليوميات ١٨٨٩-١٩٣٩، غاليمار «مكتبة لايلياد» ١٩٤١ صفحة: ١١٥١.

إن أوديب الشهير، نشيد النّصر، وكريون وجوكاستا
كل هؤلاء الناس الظرفاء الواقفين على حاجز شرفةٍ من الحوّار
يهذرون كالغربان بصورةٍ مرعبة، إذا نظرنا إليهم عن كثب
ويطلقون صرخاتٍ إلى الشرق وإلى الغرب
من أعالي المنصّة الحجرية غير المدفوعة الأجر
وحيث يمتدُّ إبهام قدم أوديب الكبير[١]

ومن خلال وقاحة جان كوكتو، إن الرجوع إلى «حواجز الشرفات الحوارية» لضربٍ من الاتباعية الجديدة هو الذي يجري استذكاره هنا. إن الكلامَ على أوديب كان معناه أيضاً، استحضارَ ثقافةٍ بأسرها حول العمل الأدبي الذي سيولد، وكان أيضاً، وإن لم يخلُ ذلك من بعض السّفاهة أحياناً، القبولَ بالانتماء إلى سلالةٍ معينة، والقبول على الأقل بأن يتحدَّدَ موضعَ الكاتب أيضاً بالنسبة لأسلوب معين، وشكلٍ معين، وأخيراً بالنسبة للمأساة الاتباعية.

إنه الحنينُ إلى العظمة، والحنينُ إلى الأعمالِ الكبرى، إنه الحنينُ إلى الرصانةٍ الذي أتاحَ تحميلَ البطلِ الأسطوري كلَّ صعوباتِ الحياة والوجود، إنه الحنينُ إلى المقدس، أو الحنين إلى رفعة الشكلِ والنبّرةِ فقد ظلَّ الرجوعُ إلى سوفوكل يُعتّبر رجوعاً إلى المعلّم، وظلَّ اللجوء إلى التقليد يدلُّ على اهتمامٍ بالأسلوب الفخم، بحيث كان ممكناً أن يدلَّ قصدُ البقاء في ظلّ المأساتين السّوفوكليتّين وحده، على الرغبة في البقاء في مستوى رفيع.

إبطال التقديس:

إن هذا الموقف، الذي يتكون بصورة جوهرية من مراعاة قصة أوديب، كما يتكون بنفس الوقت من مراعاة النوع المأسوي الذي ظهر أنه متوافقٌ معه توافقاً مرهفاً، يتعارض، ولا سيّما لدى الكتاب المحدثين، مع ضربٍ من اللعب

(١) أوديب ملكاً، في كتاب أوبرا، أركون، ١٩٥٢ (غير مرقمة الصفحات).

الذي يدخل فيه بلا شك قدرٌ أكبر من التأنق. السخريةُ عندهم، هذه المرة، ترافقُ الذكرى أو الاقتباس، فتؤكّد عليهما، وتبرزهما بنفس الوقت الذي تطعن عليهما فيه. يعودُ الكاتب إلى المصادر القديمة، ولكنه يظل على مسافةٍ معينة منها. ويحدث حتى أن يعمدَ إلى اتخاذ مواقف تدنّس المقدسات، بإخراجها حسب ذوق عصره، وبإثارة السخرية منها، وبجرّها نحو الغريب المضحك.

إن السخرية والتهكم والمسافة، كل ذلك صالحٌ للدلالة على الابتعاد الذي يقوم به الكاتب بالقياس إلى الأسطورة. وقد تراودنا هنا فكرة استخدام كلمة «التبّاعد» البريختية، مع أنه لا تجري إزالةُ تأثيرات الاندماج المسرحي وقدرته بهذه الصورة، وإنما يجري، على الأصح، التخلص من اللجوء إلى قصةٍ في غاية القِدم والكلاسيكية. ويشيرُ جيد بنفسه مثلاً إلى المشتركين في مسرحيته، وإلى الجوقةِ بصورة خاصة:

نحن الجوقة، الذين نضطلعُ بمهمةٍ في هذا

المكان، وهي مهمةُ تمثيلِ رأي أكبر عدد...

إننا نقترب هنا كثيراً من المحاكاة السّاخرة الخالصة. أما بالنسبة لكوكتو، فيحدثُ له أن يحكمَ على مسرحيته الآلة الجهنمية حتى من داخل مسرحيته، وعلى لسانِ شخصياته ذاتها:

إني أقول لك، يا كريون، إن رائعةً فنيةً من الفظائعِ تكتملُ.

فالكارثةَ التي تُقاس بعباراتٍ مُستمدةٍ من علم الجمال، تجري إعادتُها إلى مكانها في «الأدب» و «المسرح»، ويجري تجريدُها من قدرتها على إثارةِ الانفعال. وتُقدَّمُ المأساةُ، بصورةٍ أعمّ، وعند جيد أحياناً كما عن كوكتو، تُقدَّم بدقائقها، وبناءً على ذلك، فإن جوكاستا، تلكَ العجوز المغناج البلهاء، تُجيزُ لنفسها تصرّفاتٍ فيها الكثيرُ من الأُلفةِ مع جندي الحرسِ الشاب. ويمكن منذ ذلك الوقت للقسمِ المخصّص للتذكيرِ بكسلِ جنود الحرس، كما هو مخصّصٌ لغيظِ الرئيس الذي حُرِم شرفَ استقبال زيارة الشبح، يمكن لهذا

القسم أن يمتدَّ على مدى فصلٍ بكامله. وكذلك الأمر، فحين يجعلُ جيد أبطالَه يتلاعبون كالمشعوذين بتعقُّدِ علاقاتِ القرابةِ الغريب، والتي يصعبُ كثيراً الاهتداء إليها، فهو يُنْزِل تلك القصةَ إلى مرتبةِ نوادر الأساطير القديمةِ أو نزواتها العابرة.

إن اللجوءُ إلى ما يخالفُ اللياقةَ، وإلى الدعابةِ أو المفارقةِ التاريخيةِ، رغبةً في التحرّر من الأصلِ، عن طريق السّخرية، وحرّيةِ التصرّف، وعن طريق التفنّن، وربّما أيضاً رغبةً في صنع شيء جديد، يدلُّ في كلِّ لحظةِ على اهتمامٍ عامٍ بتوكيدِ الذات قياساً إلى الأصل. وهكذا فإن جيد قد لا يكون دقيقاً تماماً حين يؤكّدُ في يومياته بتاريخ ٢ كانون الثاني عام ١٩٣٣، أن غرضَ هذه الضروبِ الكثيرةِ من عدم اللياقةِ هو تحذيرُ الجمهور، والحليولة دون أن يؤخَذَ بحكايةٍ معروفةٍ جداً:

ليس غرضي أن أجعلكم ترتعشون أو تبكون، بل أن

أجعلكم تفكرون.

إنّ غرضَه هو أن يجعلنا نفكّر، هذا أمرٌ لا ريب فيه، ولكن غرضَه أيضاً أن يضحكنا بكل تأكيد، في الأغلب، دون قصد سيء. ولدى قراءتنا فعلاً ليومياته، نحسُّ بأن جيد، الذي لا يهتمُّ، وإلى حدٍ كبيرٍ، بأن يقدم إلى جمهوره عملاً يعادلُ مأساتي أوديب القديمتين، والذي يحذرُ أشدَّ الحذر من أن يجرّب نفسه في ذلك المجال، أن جيد قد آثر نقلَهما إلى إطار أسلوب الحكاية، أو المجاز الرمزي، غير أنه ينسى أحياناً بأي سرورٍ ظاهرٍ ينقلُهما، بذات الوقت، إلى إطارِ الأسلوب الطّريف. وهذا، فوق ذلك، ما صنعه أيضاً جان كوكتو أو بلاتن: فلقد نقلا المأساة نقلاً أدبياً إلى إطار أسلوبِ اللعب، أسلوبِ الإضحاك، أسلوبِ الفكاهة؛ فقدَّما ضروباً من النقل الأدبي فرحةً أو مكشَّرة، ضروباً من النقل منافيةً لليّاقة في بعض الأحيان، ونحن مدينُ لها بالتفنّن في «الآله الجهنمية» وبالفكاهة في «أوديب» لجيد، كما ندين لها بعملِ بلاتن الهجائي.

لقد توصل ثلاثتُهم: بالإضافةِ إلى ذلك، إلى اصطناعِ الإضحاكِ لذاته في بعض اللحظات. وفضلاً عن العباراتِ المألوفةِ، والمثيرةِ بصورةٍ خاصة، مثل صرخة أوديب الجيدي، عندما يذكّرونه بمقتل لايوس: «لو كنتُ أعرف الخنزيرَ الذي...»، أو عبارات الحنان التي تخصُّ جوكاستا بها أوديب، من مثل «يا طفلي الضخم...» التي تكفي لتجعل التلميحَ إلى الزنى بالأقارب ينقلبُ إلى أكثر المواقف الفكاهيةِ صراحةً، فضلاً عن ذلك، هناك مقاطعُ كاملةٌ تلوحُ وكأنّها وردت من أجل المتعة:

جوقة الميمنة. – لقد قهرتَ أبا الهول بلا شك، ولكن تذكّرْ أنك فيما بعد، ادّعيتَ القدرة على الاستغناءِ عن زجر الطير، حين حللتَ اللغز.

جوقة الميسرة. – وبما أنها كانت تقضُّ مضجعك، فقد ورّطتنا في الأمر حين سمحت لنا أن نصطادَها، على الرغم من تحريم تيريزياس لذلك.

الجوقتان. – لقد كانت مشّويات العصافير لذيذةً، ولكنه أدركنا، من خلال غضبِ الله الذي غطى محاصيلنَا بالديدان، أدركنا أننا قد أخطأنا.

جوقة الميمنة.- وإذا كنا قد صمنا تلك السّنة، فقد كان ذلك بلا شك تكفيراً عن خطيئتنا.....

جوقة الميسرة.- وأيضاً لأنه لم يبق لدينا ما نأكله.

الجوقتان.- ولذلك فنحن ندعوك. منذ الآن إلى الإصغاء ليريزياس مع ميلنا إلى طاعتك.

أوديب لولديه.- يؤثر الشعبُ دوماً التفسيرَ الغيبي على التفسير الطبيعي، ولا سبيل إلى تغيير ذلك[(١)].

إن جيد، الذي يشبك بين التفسير المادي العقلي، وحتى الفظّ، للحوادث وبين تفسيرها الصوفي شبكاً وثيقاً، إن جيد يلهو هنا بصورةٍ جلية. وهو يلهو

---

(١) أندريه جيد، أوديب، لارش، ١٩٥٨، الصفحات ٦و٧.

أيضاً حين ينقلُ إلى ولدي أوديب ميلَ البطل إلى الزنى بالأقارب، بحيث تُصبحِ ازدواجيةُ الموضوع، والتوازيات التي تنشأ منها فُكاهيةً بشكلٍ صريح.

وكذلك الأمر بالنسبة لكوكتو، في الفصل الأول من مسرحيته، يَعرضُ علينا جوكاستا، وهي تقودُ تيريزيا عبر أدراج تصعدُها، هي نفسها، القهقهرى. ومن ناحية أخرى، فالعملُ برمتَّه مزخرفٌ بلفتات على نفس الشاكلة، باستثناء الخاتمة التي هي خاتمة الرجوعِ إلى محبةٍ جميلة جداً.

وسواء أكان اللعبُ بغرض اللعب هنا، أو كان هناك تصويرٌ ساخرٌ للسّموِ المأسوي، فثمةَ عنصرٌ هزليٌ في هاتين المسرحيتين، وهو عنصرٌ يمضي فيه بعضهم ليُصبح منهجاً في مسرحية أوديب الرومانسي لبلاتن. إن قصدَ هذه الملهاة التي كُتبت عام ١٨٢٨، في الواقع، هو السخريةُ من «الدراما السّوداء» التي كانت شائعةً أثناء تلك السنوات.

وهكذا، فإن شاعراً رومانسياً يتهيأ ليقدّم عن أراضي لينبور، إلى جمهوره وإلى جوقة خرافِ الأرض، ليقدّم مسرحيته أوديب التي يُرادُ لها أن تجعلنا ننسى مواطنَ الضعف في مأساة سوفوكل. هذا هو العرضُ الموجزُ للمسرحية التي نجدُ فيها تقريباً التسلسلَ الروائيَّ لمسرحية أوديب ملكاً، باستثناءِ أن الحوادثَ فيها تصبحُ ذاتَ طابعِ ساخرٍ بصورة صريحة. وهذه هي الحالُ بالنسبةِ لحادثة أبي الهول الذي يغدو ظهورُه في ضواحي طيبة مرتبطاً بخطيئةٍ في الذوق يرتكبُها أهالي طيبة الذين ينسون أبولون، ويتخذون من كوتزيبو معبوداً لهم. إن الوحشَ الذي أرسله الإلهُ على امتيازاته يقتضي من ضحاياه أن يقدّموا له بيتين من الشّعر متكاملين، وموزونين، وهو يُلقي بهم في الوادي، حين تكونُ الأبياتُ مكسورةً... وهكذا تخلو المدينةُ بسرعةٍ من ساكنيها حتى وصول أوديب. وثمةَ حوادثُ أخرى ذاتُ صلاتٍ أقل بحوادث الأسطورة وهي أكثر خياليةً أيضاً. ويقدِّمُ موتُ بوليب وزوجته زيلندا أفضلَ مثالِ على ذلك: فبوليب، الذي يغارُ من دياغوراس الذي يظنُّ أنه عشيقُ زوجته، يسقيه سمّاً ذا تأثير بطيء جداً. غير أن زيلنده تقتل دياغوراس لتُثبت

لزوجها أنها لا تحبُّه، وكعربون للأمانة الزوجية، تقدم قلبَه مطبوخاً بصورة جيدة، ومحضّراً بعناية ليأكله زوجُها. ولكن بوليب الذي يتميّز غضباً لأنه قد تسمّم بسُمَّه نفسه، يطعنُ حينذاك زوجتّه – ويسقطُ ميتاً. إن الهزلَ، بالإضافة إلى أنه – يُعالَجُ من أجل المتعةِ، هو هنا، وسيلةٌ من وسائل الجدل الأدبي؛ فمن الواضح، أنَّ موضوعَ أوديب في هذه المسرحية وأكثر من أيّة مسرحية، ليس سوى حجة، وأن أية قصة أخرى، بشرط أن تكون شهيرةً، كان يمكن لها أن تتيحَ للمؤلف أن يهاجم خصومه الأدبيين بالصورة نفسها.

ومع ذلك، فإن مسرحيةَ بلاتن تندرجُ بصورةٍ ممتازة في تاريخِ الأسطورةِ عبر القرون، حسب رأي كارل كيرنيي. إنها لا تضعُ حداً للانحطاطِ التدريجي للطريقةِ التي عولجت بها الأسطورة منذ سوفوكل فحسب، بل تمثِّلُ الدفاعَ الأكثر موضوعيةً عن مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكل في طابعها الكلاسيكي المنقطعِ النظير، وذلك بواسطة حيلةِ الاستنتاج بالخُلْف، والتي تتمثلُ في اتباعِ الطريق التي سلكها كورنيْ بحزمٍ بعد سينيك، وبدفعها حتى منافاة العقل الجلية.

لقد توصّل المؤلفون من احترام أوديب، إلى حريةِ التصرف به، وإلى استخدام اللعب: «فموضوعُ» أوديب الذي كان يُعتبرُ موضوعاً «رفيعاً» أمثَلَ في بعض العصور، أصبح ذريعةً للضحك، وذريعةً للتسلية، وذريعةً للعتبير عن أفكار معينة أيضاً، وذريعةً للصراع، ولأسباب عديدةٍ، جرى الابتعادُ عن هذه الأسطورةِ العالية المأسويةِ والتي كان يخشى المؤلِّفون ربما أن يُجاروها.

غير أننا إذا أخذنا على الأقل بما أمكن لمؤلَّف ككوكتو أن يكتبه عن مسرحِه الخاص في مجلة أوبرا، فسنجدُ أكثر من ذلك أيضاً[١]:

هذا هو مسرحي، يجري تمثيلُ سوفوكل فيه في قفصٍ

للأسود، وأوديب الذي له رأسُ أسد، وبزّةُ

(١) نشرت في مجلة أوبرا، تحت العنوان التالي: «مسرح جان كوكتو»

مروّضٍ يُعلنُ بصوتِ خطابي، أيها المنقذُ! أيها المنقذ!
وهو يجثمُ على كومةٍ من صناديق التعبئة تحتوي تماثيلَ
وأدراجٍ ملأى بالأسرارِ المميتة. الوقتُ ظهر.

من المؤكد حقاً أن هذه التماثيلَ، وحتى العديدَ من الأسرار المميتة، ما إن تخرج من إطارها المفضّل، الذي كان بدون شك هو المأساة، حتى تكتسب دلالةٍ ملتبسةً تجرّها إلى المجال الهزلي بصورةٍ غريبة. إن خيارَ تقديم التسلية، وتشويشَ الأذهان، مهما يكن دافعُه المعلنُ أو المستترُ بوجوبِ تجديدِ شبابِ الروائع الأدبية القديمة، ولفتِ الأنظار إلى ما جرى الكفّ عن رؤيته، ودفعِ الناس إلى التفكير، خيارٌ يؤول دوماً إلى القطيعة مع طابعِ المأساةِ المقدس. وإذا كان أسلوبُ التهكم والسُّخرية هو إبطالُ تقديس شكلٍ معين، وإبطالُ تقديسِ الأسطورة، وإبطالُ تقديس الأزمنة القديمة، وأوديب ملكاً وسوفوكل. فيبدو أنه قد حلَّ محلّ تبجيل القدماء الأعمى والمثابرِ الذي كان لهم زمناً طويلاً. ويمكن بلا شك لروب – غرييه أن يزوّدنا عن ذلك بمثالِ جديد يتوافقُ، بالإضافة إلى ذلك، مع ضربِ من التنهيج للطريق التي شُقّت، ومع ضربٍ من الانتقال إلى حدودها القصوى.

مهما يكن كبيراً، في مفهوم رواية الممحايات، الحرصُ على الحطِّ من شأنِ الأعمالِ القديمة التي تدورُ على أوديب، ومن شأنِ المؤلّفات التي تقلّدها، فإن تنظيمَ الروايةِ هو على درجةٍ كبيرة من السّلامةِ والاختلافِ عن تنظيمِ مأساتي سوفوكل، بحيث تتثلّم فيها السّخريةُ إلى حدٍّ كبيرِ، بسبب عدمِ الرجوعِ الصريحِ إلى الأصل. إن شيئاً آخر يجري بناؤه، وهو يمتلكُ قانونَه الخاصّ، ويجدُ في نفسه مبرِّرَ وجوده، ومهما يكن والاّس صورةً ساخرةً مُجاملةً لأوديب الذي كان ملكاً، فهو أيضاً أولُّ أوديبٍ في عصرنا. لقد فاقت السخريةُ هذه المرة موضوعَها، وربّما ظهر إبطالُ التقديس، للمرّة الأولى، مُبدَعاً على نحوٍ صريح. ومع ذلك، فسواء تعلق الأمرُ بالأعمال التي كُتبِت على هامش المؤلفات القديمة، شأن مؤلفات جيد أو كوكتو، ومؤلّف بلاتن بدرجةٍ أقل، أو

تعلّق برواية صُمِّمت تصميماً متيناً إلى درجةٍ كافيةٍ بحيث اكتسبت استقلالاً كاملاً، فيما وراء انتمائها إلى سُلالةٍ معينة، فقد كان من الممكن أن يتوافقَ الإبعادُ، والتصويرُ السّاخر، والرفضُ، بصورة ما، والموقفَ العفويَّ للمحدثين إزاء «الروائع الفنية» القديمة المسلّم بها، والتي قد يتعذّر بلوغُها.

من الأسطورة إلى المجاز:

ومع ذلك، فقصةُ أوديب، التي لم تجرِ صياغتُها دوماً لذاتها، أو للإمتاع، في كافة تعرّجاتها، والسّر الذي يكتنفُ أحياناً هذه التعرّجات، قد ألفت نفسها كذلك خاضعةً لمنهج فكريٍ معين في بعض الأحيان، أو «لفلسفةٍ» معينة غدت القصةُ ثوباً لها. وهذا ما قد يفسّر أنه مهما كانت الأعمال التي لم تعدْ الأسطورةُ تزوّدنا فيها إلاّ بصورةٍ لمجازٍ معين، مهما تكن مختلفةً، بعضُها عن البعض الآخر، فستبقى شفّافةً، خلافاً للمآسي القديمة. إن مؤلّف جيد شفافٌ، ومؤلّف إيليوت شفّافٌ أيضاً من وجهةِ النظرِ هذه. وحتى أنّ مؤلّف كاتبٍ كتوفيقِ الحكيم يُعتَبرُ شفافاً، برغمِ الرغبةِ البارعة في خنقِ الحقيقة التي يثيُرها العمل والحيرة المريرة لمؤلِّفه. إن المبَّررَ الخفي للمصير الأوديبي، لأهواله ورُعبه وعظمته يمحّي أمام هذه الرسالةِ أو تلك، وإذا كانت الشفافيةُ الأوديبية تتوضَّعُ على كثافة الأسطورة، فإن شفافيةَ العديد من الأعمال الأكثر حداثة لا تُظهِرُ إلاّ المحتوى القريب جداً من فكرةٍ معينة. وهكذا فإن أوديب، حين وُضعَ في خدمةِ منهج معين، وأصبح تابعاً، لم يعدْ له دورٌ آخر غير الدور الذي يتمثّلُ في أن يقودَ الناسَ إلى هذا المنهج. وجيد هو الذي أفصَحَ بوضوحٍ أكثر من غيره حول هذه النقطة، ليتخلّصَ، بالإضافة إلى هذا أحياناً، من ندمٍ معينٍ يُسهبُ في الحديث عنه، وسبَبُه أن جيد لم يبدعْ مجدداً عملاً قادراً على أن يفرض نفسَه بقوةِ الخيال. وفي ٣ شباط ١٩٣١، يكتبُ في يومياته ما يلي:

في رسالة طويلة ومثيرةٍ للاهتمام إلى درجةٍ كبيرة تلقيّتُها من روجيه (مارتان دو غار) في موضوع مسرحيتي أوديب، يشكو كاتُبها من صغرِ حجمِ

مسرحيتي ومن قلة التّوسُّع فيها ولكن ألم يكن لا بدّ لاستبعادي المتعمّد لأيةِ صورةٍ، ولأي تضخيم، حتى لو كان تضخيماً خطابياً، ألم يكن لا بدّ له أن يؤدي بالضرورة إلى هذا التضييق؟

لا أدري إن كان يجب علي أن آسف لذلك[١].

وفي اليوم ما بعد التالي، ينزاحُ هذا الشك على النحو التالي:

توصّلتُ إلى النّدمِ على الرسالة التي كنت أكتبها لروجيه أول أمس، إقراراً بنقده (...) وأظنُّ أن مسرحيتي في حالتها الراهنة هي ما كان يجب أن تكون عليه، وما كنتُ أريده لها أن تكون (الآن، لا فيما مضى). إنها تستجيبُ لما أطلبُه منها، وتلبي رغباتي، فقد كان يمكن لنهاية أكثر اتساعاً أن تخلَّ بتوازنها. وقد حذفتُ منها عمداً كلَّ الأصداء التوسيعية التي تكفيني إثارتُها في ذهنِ القارئ[٢].

إن موضوعَ هذه المسرحية، التي كان مفهومُها معاصراً لمفهوم «حوار مع الله»، الذي لا يقلُّ طموحاً عن طموحِ تلك المسرحية، والذي لم يُكتَب، على كل حال. إن ذلك الموضوع يتحدّد بعد ذلك الوقت بكثير، حينما ستُمثّلُ المسرحيةُ.

بصددِ إخراج مسرحي يحتوي مفارقةً تاريخيةً معينة، لقد كان الجمهورُ ممتناً لي لأنني أشركتُه فيه، وقد أدركَ أن أهمية المسرحية كان في موضوعٍ آخر: كان في صراعِ الأفكار، وأن الأفكارَ كانت تدورُ على مستوى آخر غير مستوى المأساة القديمة[٣].

---

(١) أندريه جيد، ٣ شباط ١٩٣١، اليوميات: ١٨٨٩ – ١٩٣٩، غاليمار، مجموعة: مكتبة لا بلياد، ١٩٤١، الصفحات ١٠٢٩ و ١٠٣٠.

(٢) يومية ٥ شباط ١٩٣١، المرجع المذكور أعلاه، صفحة ١٠٣٠.

(٣) يومية بلا تاريخ، وقد كتبت حسب كل احتمال في ٧ حزيران ١٩٣٢، المرجع المذكور أعلاه، الصفحة ١١٢٩.

حينذاك نفهمُ أن مجموع أدوارِ تلك المسرحية يتوافقُ بالضبط مع كل خيارٍ من خياراتِ المؤلّف الأساسية، والتي يُعنى عنايةً خاصّةً بفحصها، وأن الشخصيات الفنيةَ لأوديب وأبنائه وكريون تمثل جميعاً، بصورة ما، الاهتمامات الخاصة المختلفة للفكر الجيدي، في عصرٍ لم يُعثَرْ فيه بعد على الحلِّ النهائي لمشكلة أخلاقية معينة. وسيأتي وقتٌ فيما بعد تجيبُ فيه مسرحيةُ تيزيه على الأسئلة التي لا تزالُ مفتوحةً في مسرحية أوديب. غير أن الأساطير، في إحدى الحالتين، كما في الأخرى، ستظهرُ قبل كلِّ شيء باعتبارها مصدراً للخُرافات الحكيمة.

بيد أن استخدامَ جيد لأسطورةِ أوديب ليس واقعةً منفردةً. فمع بازّوليني، يصبحُ أوديب، الذي تقدّمَ في السّن. وأخذ يعزفُ على الناي أمام أحدِ المصانع، بعد أن كان جالساً تحت الرُّواقِ الأمامي لإحدى الكاتدرائيات، يصبحُ أشبه بشاعرٍ من شعراء الماركسية ونبيّ من أنبيائها. ومع هنري غيون، فإن قصةَ أوديب، التي يعيدُ المؤلّف كتابتها عام ١٩٣٨، لم تكن تُصوّرُ فقط موضوعَ الرجاءِ المسيحي، وإنما أيضاً، وعلى نحوٍ أكثر خفاءً، قلقَ الإنسان العميقَ، الإنسان الذي يشعرُ مسبقاً بالحوادثِ المقبلة، ويخشى الأسوأ، حتى بينما كان يريدُ أن يبيحَ لنفسه في مؤلّفه بأن يحلمُ أيضاً بصورةِ فرنسا التي عادت إلى المصالحة، ووُلدت من جديد. وفي مكانٍ آخر، وأزمنةٍ أخرى، كان على أوديب، مع لوسار بيلادان، أن يحملَ عبءَ الوحدةِ الظافرةِ والملعونةِ، بينما كان هذا الدورُ يقع على عاتق بولينيس في مسرحيتي أوديب لدوسي، وهما أوديب في منزل أدميت، وأوديب في كولون، وأخيراً فإن أسطورة أوديب قد استُخْدِمت استخداماً ساخراً مجازياً وحكائياً لدى بلاتن، كما تسنت لنا الفرصةُ لتبيان ذلك. ولا يسعنا إلاّ نشيرَ من ناحيةٍ أخرى إلى ماهية الدور الغريب الذي لعبته غالباً جداً ضروبُ الإحالات إلى قتلِ الأب وإلى الزنى الأوديبي بالأقارب في الأدب المعاصر، وهو الدورُ الذي يذكِّرُ به التحليلُ النفسي، ويلمّح إليه، وينوّه به. ومن جراء العودة الفريدة للأشياء، يبدو

بعض الأحيان، بدءاً من كوكتو وحتى روب – غرييه، دون أن ننسى بالإضافة إلى ذلك، الصورَ الأولى لفيلم پازّوليني، يبدو أن استذكاراتٍ كهذه لم يعدْ لها من وظيفة أخرى غير الإشارةِ إلى التحليل النفسيِّ، وإلى ذكرى فرويد. وهكذا، فإن الأهميةَ التي تولى في هذه الحالة، وأحياناً دون ضرورةٍ خاصةٍ يمكنُ أن ترتبط بترتيبِ الحكاية، التي تولى الصّلةَ التي جمعت بين أوديب وجوكاستا، هي أحد البراهين الأكثر تأكيداً على ذلك. فكوكتو يسمّي بعد ذلك، فصلاً كاملاً من مسرحيته: «ليلة العرس»؛ وهوفمانستال يصنعُ من اقتران البطلين تتويجاً ملتبساً بعناية، وهو تتويجٌ للشهوة التي تكتملْ، التي هي الحدُّ النهائي للخطر. ويتمهّلُ روب – غرييه عند تصويرِ الإهتمام الذي يبديه والاّس بإمرأةٍ شابةٍ يخبرُنا المؤلّفُ أنها كانت قديماً عشيقةَ والده، دون أن يكون لذلك أدنى أهمية بالنسبة للقصة بحدّ ذاتها. ولكن ذلك ليس سوى إشاراتٍ خاطفةٍ عند روب – غرييه أكثر مما هي كذلك عن سابقيه، ومن الواضحِ أن الروائي لم يكن بوسعه، ولم يكن يريد أن يرجع إلى قصةِ أوديب القديمة دون أن يكون فرويد حاضراً بصورةٍ ما في روايته. وهكذا، فإن ما يتبدّى من خلال هذه الأمثلةِ، هو أن الأسطورةَ لم يعدْ دورُها يكمنُ في أن تُطْرَحَ قصتَّها لذاتها وباعتبارها قصةً، بقدر ما يكمنُ في أن تشيرَ إلى التفسير الذي قدّمه فرويد يوماً «لأوديب ملكاً» لسوفوكل، وفي توضيحه مرّةً أخرى. وهكذا، فربما تنشأُ تدريجياً أسطورةٌ للتحليل النفسي قد لا يكونُ متعذرّاً على الأرجح أن نفسّرها باعتبارها أسطورةً للأسطورة.

غير أن تنوُّعَ الدلالاتِ التي حُمِّلتها حوادثُ خطِّ السير الأوديبيّ المختلفة لا تصلُ إلى درجة لا يمكن معها أن نكتشفَ صلاتِ القربى المتينة بين المجازات الرمزية التي استُمدّت منه. فإذا استبعدنا، في الواقع، بعضاً من التفسيرات المختلفة التي أتينا على ذكرها منذ قليل، والتي هي، شأن تفسير بلاتن، عرضية، وتظلُّ مرتبطة بظروف محددة، فليس من الصعب كثيراً أن نصنّف التفسيرات الأخرى، وأنت نتعرُّفَ فيها بعضَ الأحيان علامةَ أُسَرٍ فكريةٍ حقيقة. ومن

المحتمل، بالإضافة إلى ذلك، ألاّ يمكن لنفسِ بنُية هذه القصة، وكذلك للنص الذي كان سوفوكل يقترحُه لها، ألاّ يمكن لهما أن يكونا غريبين عما أراد كُتابٌ متباعدون بعضُهم عن البعض الآخر، كفولتير، وجيد، وت.س. إيليوت، وتوفيق الحكيم أن يجعلوها تقوله. وربما تكونُ المقارنة هنا بين أسطورة أوديب وأسطورة أنتيغونا كاشفة وموحية. ففي حين كانت مأساة أنتيغونا تضع كائنين كلاًّ منهما ضدّ الآخر، عبر نزاعً جوهري، نزاع سياسي وأخلاقي، أو حتى، كما كان هولديرلين يؤكد، بمعنى خاص إلى حدًّ ما والحق يقالُ، بأنه نزاعُ «جمهوري»، لأنه بين «كريون وأنتيغونا بين الشكلي واللا شكلي، إنما يجري إبقاءُ التوازن متساوياً في الحدِّ الأقصى»، فإن أوديب يعارضُ الإله مباشرةً، كما يعارض نظام العالم[1]. وماذا يهمُّ إذا أمكننا أن نرى، كما كان هولديرلين يصنعُ أيضاً في مجابهة البطلين، في مؤلف كأنتيغونا، أن نرى التعبيرَ عن عنفٍ مأسوي يبدو بالضبط أنه العنفُ الذي كان يُعطي «أوديب ملكاً» و«أوديب في كولون» أعلى بعدٍ لهما: فإذا كانت هذه المجابهةُ تمزُّقاً أخيراً متّصلاً بحضور الإله، وبالاستحواذ اللا نهائي بالفكر، ثم نتيجةً خلاصيّةً لفراقٍ ليس أقل لا نهائيةً، فستظلُّ هذه المجابهة في أنتيغونا مجابهةَ كائنين، مجابهة ندِيّن. لقد كان يمكن بالتالي لتلك المجابهة أن تقبَل بسهولةٍ أكبر بعض الانحناءات، وبتفسيرات أبسط، وهي تفسيراتٌ إنسانيةُ بحتة. وعلى العكس من ذلك، فإن أوديب يتوجّه، دون أن يتبقّ أي التباس، إلى ما يتجاوزه وهذا ما أدخله، دون أية صعوبةٍ، وحتى دون أي عمق أحياناً، ما أدخله المؤلِّفون الأكثر اختلافاً في ما كان يعيده إلى الأذهان باعتباره «حواراً مع الله. إن كورنيْ، وفولتير، وبيلادان، وجيد، وهنري غيون، وت. س. إيليوت يقدّمون، أو يجهدون لتقديم مقدارَ سلطةِ الإنسانِ أمام المجهول، وجميعُهم يفعلون ذلك، من خلال تعارضِ تيريزياس وأوديب وكذلك من خلال تعارض أوديب والوحي.

وبالنسبة لفولتير، كما بالنسبة لجيد أيضاً، وتوفيق الحكيم، مع أنهم يطرحون المسألةَ كذلك بتعابير أخرى، فإن هذه المنازعة تؤول إلى منازعة

---

(١) ملاحظات حول أنتيغونا، ترجمة فرانسوا فيدييه... طبعة ١٠/١١/ ١٩٦٥ ص٨٧.

السلطة السياسية والسلطة الدينية. إن مجابهة أوديب للكهنة هي مجابهةُ بين قوتين سياستيين، وكذلك فإن تصريحَ أراسب والأقوالَ التي تختُمه هما ضربان من الجهرِ بالعقيدة حقيقيان في مسرحية أوديب لفولتير:

علينا ألا نثقَ إلاّ بأنفسنا، فنرَ كلَّ شيء بأعيننا.

وتلك هي مقاعدُنا الثلاثيةُ القوائم[1]، وأقوالُ وحينا وآلهتنا.

وكذلكَ فإن المقطعَ الطويلَ الذي تقولُه جوكاستا عن بُطلان النبوءات، والذي وجدنا أساسَه عن سوفوكل، لأسبابٍ أخرى تماماً – أسباب تتعلّقُ بالقلب وأسبابٍ عاطفية – كان يبيّن، عن طريقٍ بعضِ الأقوال المحكمة السّبكِ التي تتركُ وقعاً مؤثراً – أن سلطةَ الكهنة هي سُلطةُ الدَّجل المخيف.

إن كهنتنا ليسوا كما يراهم شعبٌ واهمٌ

وسذاجتُنا هي التي تصنعُ كلَّ علمهم.

(الفصل الرابع، المشهد الأول)

وتبرزُ هذه الفكرةُ في مسرحيةِ أوديب لجيد، على عدةِ فترات، وخصوصاً في الأحاديث التي يتبادلُها في هذه المسرحية إيتيوكل وبولينيس، وتظهرُ مجدداً بقوةٍ أكبر، وبالكثير من المرارةِ بلا شك في مسرحية توفيق الحكيم. وتنتفي هذه المرةُ ضروبُ الجرأة، ولا يعودُ هناك إعلانٌ للحربِ ضدَّ رجال الدين كافةً، كما كان الأمرُ في مسرحية أوديب لفولتير الشاب، ولا يعودُ هناك لعبٌ أيضاً، كما كانت الحالُ أيضاً في مسرحية جيد التي قام المؤلف فيها بالانتقال مبكراً إلى هموم أخرى تُهمّه أكثر، بل هناك إعياءٌ كبير وندمٌ عظيم: لقد كان أوديب في هذه المسرحية دُمية أحد الكهنة في البداية، ودميةً لشعبٍ سريعِ التصديق، حتى قبل أن يكون دميةَ الآلهة.

وفي الوقت نفسه، فإن صورة تيريزياس التي تظهرُ وكأنّها صورةُ الخالق، التي تدعمُها سيادةٌ على الشعب، عرف كيف يحصلُ عليها، وهي

(١) مقعد ثلاثي القوائم، كانت متنبئات أبولون تنطق بالوحي عليه في معبد ديلف. (المترجم ز.ع).

تصنعُ العروشَ وتهدمها، إلى أن تنقل مشاركة الآلهة المفاجئة في عمله مغزى المسرحية إلى موضع آخر، إن صورة تيريزياس هذه تكبرُ إلى أبعد الحدود بسبب ذلك. وحتى أننا نأخذ بإبداء أسفنا لأن إياغو[١] السياسة لايشغل بصورةٍ كاملة المنزلة الأمامية في المسرحية. بيد أن الحال ليست كذلك، وحتى في هذه المسرحية التي يُعنى المؤلِّف فيها عنايةً خاصّةً بالتعارضِ السياسي الصّرف بين الحاكم الأعلى والكهنة، فإن أوديب فولتير، الذي يحمل فكراً لاأدريّاً أكثر مما يحمل فكراً إلحادياً حقاً، كان يترك لجو كاستا مهمة أن تجعل الآلهة التي أجبرتها على الجريمة «تحمرُّ خجلاً». إن قصة اللايوسيين القاتمة يبدو وكأنها بطبيعتها معدَّةٌ مسبقاً لتحمل أفكاراً حول سلطة الإنسان على العالم، وحول نفسه، وحول قوته، وأخيراً حول حقِّه في الطّهارة الأخلاقية، وعلى هذا الأساس فهمها كورني بادئ الأمر.

وفي عصر كانت تتجابه فيه الطروحاتُ الجنسينية[٢]، واليسوعية، لم يكن ممكناً ألا تؤثّر مسرحية كورني في جمهوره. وكان لابدّ في الواقع، لنصّين بارعي الأسلوب حول حرية الاختيار أن يمنحا حبكةً مسرحية معينة رصانتهما، وهي الحبكة التي لولا ذلك، لأوشكت حقاً على الغرق في التظرُّف التّافه إلى حدٍ كبير. إن تيزيه بادئ ذي بدء، ثم أوديب، قد اختبرا نفسيهما في هذا المجال بصورة يائسة، وذلك بأن أخذا نصيبهما من الحرية والاستقلال الأخلاقي، بينما كانت حياتهما تبدو أنها تنتمي إلى الجريمة:

إذن فالنفسُ مستعبدةٌ تماماً: إن قانوناً سامياً

يجذبُها نحو الخير، ونحو الشرّ دون انقطاع

---

(١) أياغو، شخصيته من شخصيات مسرحية عطيل لشكسبير، وبسبب الغيرة التي يثيرها في نفس عطيل، يدفعه إلى قتل زوجته ديدمونه (المترجم: ز. ع).

(٢) الجنسينية: مذهب جانسينوس الذي كان ينزع إلى تحديد الحرية الإنسانية انطلاقاً من مبدأ يقول إن النعمة الإلهية تمنح بعض الناس منذ ولادتهم، ولا تمنحها البعض الآخر (المترجم ز.ع).

ونحن لا نستمد الخشيةَ ولا الشهوةَ

من هذه الحريةِ التي ليس لها شيءٌ تختاره

إننا مرتبطون بهذا النظام السّامي باستمرار

فنحنُ فضلاءٌ ولا فضل لنا، وأشرارٌ. ولا جُرمَ علينا.

(الفصل الرابع، المشهد الخامس)

وفي ذلك العصر، عصر بور روايّال، لم يكن ممكناً أن تمرَ هذه المحاجّةُ غير ملحوظة، فقد تمسّك كورني بالدفاع الذي كان أوديب يعارضُ به كريون، في أوديب في كولون القديمة، ووسّع كلَّ نقطة من نقاطها ليصنع منها المحسِّنات الرئيسية لمؤلِّفه. ومن هنا يأتي تأكيدهُ على بسالةِ بطله، كما سيكون الأمر فيما بعد بالنسبة لجيد:

إني أصلُ، وأعرفُ الأمر، وأجازفُ فيه بحياتي،

في أسفلِ الصّخرة البشعةِ، المفروشةِ بالعظام المبيضَّة

أسألُ عن اللغز، وأبحث عن معناه،

والشيءُ الذي لم يستطعْ إنسانٌ أن يفعله،

أرفع النقابَ عن صورته، وأكشفُ سرَّه

إنّ صفات الشخصية الفنية تجعل الإدانة التي تُثقلُ الأقدارُ بها كاهلها أكثر تأثيراً أيضاً، هذه الإدانة التي لا تتمرّدُ عليها تلك الشخصيّة مع ذلك في أية لحظة.

وتظهر الصعوبة نفسُها في مسرحية أوديب للوسار بيلادان، مع أنّها تثار بصورة مختلفة جداً. إن البطل المسرحيَّ في مسرحية أوديب وأبو الهول يعلمُ أن الوحي قد أدانه، وأنه مهيأ سلفاً لأسوأ الجرائم، برغم تمسّكه بالفضيلة، بل إنّ المؤلِّف يوفّر له لحظة من الصمت، قبلّ كلّ حادثة من الحوادث الكبرى التي ستطبع حياته، وخلال هذه اللحظة، يعيد إلى الأذهان، في كل

مرةٍ، عبارات الوحي.. ولكن ذلك يجري في كلّ مرة ليظهر بصورة أفضل نيّته في قلب المصير، ولكي يحاول إقناع الآلهة برغبته في السّلوك الحسن. إنه يظهر مع الزمن مُفعماً بالنية الحسنة إلى درجةٍ قد نكون معها مستعدّين تقريباً للاعتقاد أنه في تلك المعركة بين إرادةٍ إلهية مُفجعة، بالفعل، أن يظهرَ هذا النزاعُ بين الخير والشرّ، بين الإنسان والآلهة، والذي هونزاعٌ مأسويٌّ أمثل، أن يظهر وكأنه قدحُلَّ، وجرى تجاوزه على يدِ العدالة والكرم الإلهيين.

إذن، فلا تيأسوا من القدر أبداً

فالعدالةُ روحُ الآلهة

والصلاةُ التي تستجيب لها دوماً

إنّما هي الجهدُ والكدّ، يا أهالي طيبة![1]

إنه جهرٌ صريحٌ بالرأي يختمُ المسرحية بموعظةٍ أخلاقية. وليس المجال هنا مناسباً لنتبيّن أنه جهرٌ بالرأي باطلٌ كلياً بما قد يجهله القاريء أو المشاهد عن مصير أوديب مستقبلاً. وعلى أية حال، ففيما وراء أخطاء المؤلِّف المسرحي، وبعض التفكّك في الأقوال، والرغبة الجلية في التفاؤل، فإن مسألة حرية الاختيار الشائكة هي التي يجري فعلاً طرحُها مرة أخرى أيضاً، من خلال هذه القصة، بعد كورنيْ بقرنين من الزمان.

وإنها لفكرةٌ قريبةٌ جداً كذلك من هذه الفكرة تلك التي نعثر عليها، من خلال المجازات الرامزة المتعلّقة بانتصار العفو الإلهي على الخطيئة، وهي التي تُهيمنُ في مؤلّفي أوديب للشاعرين المسيحيين اللذين هما هنري غيوم وت.س. إيليوت. وإنه لأمرٌ بالغ الوضوح أن تشير اللعنةُ التي تحلُّ على سلالة اللايوسيين، في مسرحية أول هذين الشاعرين، أن تشير إلى الخطيئة

---

(١) أوديب وأبو الهول، نص مطابق للعرض الذي قدم في الأول من آب ١٩٠٣، على المسرح القديم في أورانج، طبعة ميركور دوفرانس، ١٩٠٣، الفصل الثالث، الصفحة: ٦٧.

الأصلية. إن نوعاً من ورثة الخطيئة تجعل الابن يُديم جريمة الأب، إلى أن تنتصر الرحمةُ، والتفكير، والحبُّ أخيراً على حقد بولينيس وإيتيوكل.

إن عدداً من الموضوعات التوراتية أو المسيحية تتضافُ، من جهة أخرى، إلى قصة الخلاص التي ما يكفُّ يشارك المسيح فيها ضمنياً، مع أنه لاتجري تسميته قط، ومع أن المسلّة التي تنتصبُ في غابة كولون، عند الخاتمة، تُهدى فيها بصورة مستغربة جداً تُهدى إلى «إله مجهول»، أمّا الموضوعات فهي، موضوع مقتلِ أحد الأبرياء، وموضوع الطفل الذي سيدفعُ دين آبائه، وموضوع تعارض الجسد والروح، وموضوع التضحية التي ترضى بها جوكاستا التي تتلفّظ، في نفس يوم عرسها مع لايوس، بأمنية عدم الاقتران به: وهي ترضى بهذه التّضحية لتُبعد الخطر الذي يتهدَّدُ الزوجين وأهالي طيبة على حد سواء، وهي تضحيةٌ ستتقطع مع ذلك لكي تحدث الكارثة. غير أن هنري غيون، ونعثر هنا بلا شك على موضوعٍ مسيحيّ آخر، لا يتخلّى عن بطله إلا عندما يحين زمن المصالحة والمغفرة. وحتى أنه يدعُ مجالاً للتخمين بأن عصراً من الحبِّ والسّلام لابدَّ أن ينفتح بالنسبة لطيبة، وهو عصرٌ يختم التذكير المطمئن المسرحيةبه. وفي الواقع، فإن الشعراء المسيحيين، وت.س.إيليوت، شأنه شأن غيون، هم بحاجة لمتابعة بطلهم المسرحي حتى الغفران في غابة كولون.

وهكذا هي الحال إذن بالنسبة لمسرحية رجل الدولة السابق، وللوهلة الأولى، فإن العنوان باللغة الانكليزية The elder Statesman.

يذكِّر، على كل حال، بعُزلة البطل المسرحيّ في كولون أكثر مما يذكّر بسلطته الملكية في طيبة.. وكما في «أوديب في كولون»، فقد حانت إذن ساعة التفهُّم المطمئن لكلِّ الأشياء، ولمصيرِ معين، حانت ساعةُ الإحلال من الخطيئة. ولابدَّ أن يحدث الاهتداءُ في هذه الحياة المتألقة، والتي وُسمتْ مع ذلك، منذ الأصل، ببعض الأفعال الشّائنة التي هي على درجة كافية من

الخطورة بحيث لايمكن أن يكون قد جرى التسترُّ عليها دوماً. فالمخطط الأوّليُ إذن هو الذي كان موجوداً في مأساتي أوديب القديمتين: إنه الكشف، والانتقال من الشعور المسبق إلى التعرُّف، ومن عدم التعرف إلى المعرفة، إنه الانتقال من الظاهر إلى الكائن، إنه الرضا، غير أن الاهتداء يُعطى تفسيراً يقلّصُ من مغزاه تقليصاً كبيراً، بحيث يتكشّفُ أن الاهتداء الوحيد الذي يقلبُ قيم لورد كلافيرتون هو، في الواقع، اهتداءٌ من سوء النية إلى الإيمان وهكذا، فالأسطورة لم تصبح مجازاً رمزياً فحسب، بل موعظةً أخلاقية أيضاً، ويغدو هذا محسوساً أكثر بقدر ما يظهر الزنى الأقارب، وقتلُ الأب فيما بعد بأشكال مخفّفة- كوعدٍ بالزواج يجري نكثُه، وكشيخ يجري التخلي عنه بعد حادثٍ في الليل- بحيث يتحكمُ عنفهما وقوةُ وضوحهما بسبب ذلك، وهذا بالضبط لصالح «الرّسالة» التي كان ينوي إيليوت تقديمها إلى معاصريه.

غير أن الأسطورة، مع جيد، ومع توفيق الحكيم، الذي رجع بلا جدال إلى عمل الكاتب الفرنسي، ربما كانت صالحة للتعبير عن سؤال أكثر مما هي صالحةٌ للتعبير عن جواب. إنّ أوديب جيد، لكونها، في حاصل الكلام، مسرحية ذات طابع درامي قليل، تكمن قيمتُها خصوصاً في تبادل النظرات التي تأخذ مكانها فيها كالحوار بين أوديب وكريون، وبين إيسمين وأنتيغونا، وبين أوديب وتيريزيا، وبين الشّقيقين، أو كذلك الأمر، كحوارات التعطُّش إلى الحياة والحصافة، والابتهاج بالحياة والزُّهد فيها، وحوار الحكمة البشرية والحكمة الإلهية. إنها أشبهُ ما تكون بمواقف قد كانت جميعاً إغراءاتٌ أحسَّ بها المؤلِّف في هذه اللحظة أو تلك. ولكن هناك أكثر من ذلك، فأوديب لايظلُّ في المسرحية على ما هو عليه، من بداية حياته إلى نهايتها، إلا إذا حدث ذلك ربما نتيجةً لطموحه المستعر في أن يمضي على الدوام بعيداً عن ذاته أو قريباً منها. إن البطل، الذي تعضُده نزعته الفرديةُ السّعيدة في مستهّل بداية الفصل الأول، يتخلّى، بالتالي، عن مكانه حالاً لشخصية أخرى مستعدةٍ تماماً للتضحية بقدرٍ كبير من السّعادة.

أنا أوديب، لي من العمر أربعون عاماً، وملكتُ منذ عشرين عاماً وبقوّة ذراعي، بلغتُ قمّة السّعادة(١).

ثمّ يضيف بسرعة:

ماذا فعلت يا أوديب؟ لقد خدَّرتني المكافأة منذ عشرين عاماً. أما الآن، فأنا أُصغي إلى الوحش الجديد الذي يتمطّى في أعماقي.

إن مصيراً عظيماً ينتظرني، لابداً في ظلال المساء. يا أوديب، إن زمن الطمأنينة قد مضى. فاستيقظ من سعادتك(٢).

إن ما يطرح هنا هو كافة لونيّات الأخلاق الجيدية، وميله إلى الحياة، مع أوديب، وميلُه إلى الفرح المجنّح مع إيسمين، وميلُه إلى الاستقلال والحريّة، مع إيتيوكل وبولينيس، وتطرح كذلك مع البطل المسرحي الأول قدرتُه على التخلّي عن كلِ ما وهبه لنفسه دفعة واحدة، إذ أن التبشير بالفردية يصل هنا حتى تجاوز الذات. ويزداد تعقُّد الأقوال أيضاً في مسرحية توفيق الحكيم: إن أوديب، الذي يجذبه إغراء السّعادة خلال لحظة معينة، كما كان الأمر بالنسبة لأوديب جيد، يجذبه أيضاً إغراءُ الحقيقة بصورة أكبر بما لايُقاس، تلك الحقيقة المتحركة باستمرار، والتي لا تفتأ تترجّحُ بين الكذب الأكثر تميُّزاً، ومشيئة الآلهة، والتي يبدو أنها صانعُها قد تخلّى نهائياً عن التمسُّكِ بها.

ماذا ستفعل، يا أوديب، بصوت الحرية الصّارخ؟

إن السؤال حاضرٌ في كل مكان، وملحٌ في كلِّ مكان، في تبادل الأقوال،كما في المخطّطِ العام للمسرحية، والسّببُ الأول للاضطراب الذي نشعر به لدى قراءتنا لها لايخلو من الارتباط بكون أوديب، الذي لايبدو أنه قد فقد في أية لحظة شجاعته في مواجهة الحقّ، حتى لو كان أسوأ الأمور، قد أسّس مُلكه مع ذلك على الخدعة. إن المجاز، إن كان هناك مجازٌ معقدٌ، لا يُعبِّر

(١) أوديب، طبعة لا رش، ١٩٥٨، الفصل الأول، الصفحة:٣.

(٢) المرجع السابق، الفصل الثالث، الصفحة : ٢٢.

ربّما إلا عن حيرة رجل يقع في صراعٍ مع ظلماته ذاتها. إن أوديب، الذي قتل أسداً بدلاً من أبي الهول، الذي هو من ابتكار تيريزياس، قد تسنّمَ العرش بنتيجة ذلك. لقد اختلق تيريزياس أسطورته ومصيره اختلاقاً. وهو الذي نشر حكاية ذلك الوحش الجاثم عند أبواب طيبة، وهو كذلك الذي كان قد دفع الزوجين الملكيين ليتركا الطفل في العراء، وهو الذي عهد بالصّولجان إلى أوديب. ولا يخفى علينا أن معرفته بالبشر مساويةٌ على الأقل لعلمه المسبق بالأمور. كلُّ ذلك كذبٌ، وتدجيلٌ، وخداعٌ، تمَّ إخراجه بمهارة، غير أن المؤلِّف لا يقف عند هذا الحدّ، وكما لو أنّ كلَّ مرتبةٍ من مراتب الحقيقة كان لابدَّ لها أن تتفكّك في كلّ مرةٍ لتضيع في مرتبة أخرى أكثر اتساعاً، فإن العديد من الأكاذيب التي ترافقها لفترة طويلة، والكثير من الحماقة والسّذاجة من جانب الشعب تتكشّف في نهاية الأمر مطابقةً للمشيئة الإلهية الأكثر صحّة. إن تيريزياس هو الذي صنع كلَّ شيء. وهو الذي دبّر بمكرٍ كلَّ شيء، وها هي الآلهةُ تسانده بثورة غريبة، وها هو فجأة يصبح عرضةً لسخريتها.

تيريزياس للطفل. –اذهب بي إلى الآلهة لأسألها متى أعدّت سخريتها ودبّرتها؟ قبل خلْقنا؟ أم بعد تفكيرنا؟ اصعد بي إلى السّماء أيها الغلام، وادخلني إلى الآلهة لأعلم هل هي تضحك السّاعة مني، أو هي لا تعرفني ولا تحفلُ بأمري. إنما هي قد ضحكت سلفاً منذ مبدأ الخليقة، منذ خلق هذه المزاحة.. وأطلقتها في الزمان، تصيب من يتعرّض لها، وتلبسُ من يتحدَّاها، وتلحقُ من يقف في طريقها[١].

وقبل أن يُعلن هذا الحلُّ المستحيل على الملأ بهذه الصورة، فقد عرضت كافة مراتب الحقّ الخادعة: الحقيقة الضرورية للأبطال وللشعب، الحقيقة الضرورية للسعادة، حقيقة الفكر وحقيقة العقل، حقيقة الكهنة وحقيقة البشر، وقد يكون كلُّ مسار أوديب هو في أن يُجرِّب كلَّ الأقنعة،

(١) أوديب الملك، من كتاب المسرح العربي، ترجمة ا. خوري. وف. كوستاندي. الطبعات اللاتينية، ١٩٥٠. المنظر الثاني، الصفحة : ٢٠٩.

ثم يرميها واحداً واحداً، إلى أن يصبح بوسع أنتيغونا أن تحيّي فيه أخيراً أعظم الأبطال.

أبتاه!.. إنك لم تكن قطّ بطلاً مثلما أنت اليوم.

إن هذه المسرحية الصعبة والجميلة، والمتحرِّرة من مصدرها أكثر من أية مسرحية أخرى، تتناول من جديد أحياناً بعض التعارضات- حبّ الحياة، وحبّ الحق، النور الإلهي ونور العقل- وهي التعارضات التي كانت موجودة عند هذا المؤلِّف السّابق أوذاك، عند سوفوكل، وكذلك عند جيد، أو عند كوكتو،وذلك كي يطبعها هذا المؤلِّف بنزعته الارتيابية، وليعثر فيها على أسئلته الذاتيّة:

الكاهن الكبير: لو أنك أردت أن تدنو من الآلهة، فأشعلت لها في نفسك مسرجةً، لأضاءت لك في أحلكِ لياليك.. ولكنك آثرتَ أن توقدَ في عقلك مصابيح، انطفأت كلُّها عند أول عصفةٍ من عصف الريحّ..

أوديب: لا تلمني، أيها الكاهن، ولا تنتقم مني!.. لقد أضأت حقاً تلك المصابيح لأبحث عن الحقيقة! ولقد حذّرني يوماً تيريزياس من أن تلمس أصابعي وجهها.. وتدنومن عينيها! إنها لاتحبُّ من يحدِّق إليها أكثر مما ينبغي!.. نعم.. لقد دنت هذه الأصابع أكثر مما ينبغي.. حتى اقتلعت عينيَّ أنا.. وهكذا انتقمت، هي[1]..

إنه مجازٌ رامزٌ صعبٌ وغني، ومن هنا فهو أكثر إقناعاً من العديد من المجازات الأخرى. ومع ذلك فربما لم يكن لتلك الأعمال الرامية إلى حثّنا على أن نفكر، وليس على أن «نرتعش»،كما كان جيد يكتب بصدد عمله أوديب، نفس تأثير الأعمال التي كانت تروي وتعرض أمام أعيننا قصصاً لم يكن بوسع أحدٍ ألا يعتبرها قصصه الشّخصية فوراً، وذلك لأنها لما تزلْ جميعُها قريبةً من الأسطورة. بالإضافة إلى ذلك، فمن الواضح أن

(١) المرجع السابق: صفحة: ٢١٣.

تلك الأعمال[1] تصوغُ مجدداً، ما تستحسنُه من حقل اللانهاية الممكنة للدّلالات التي يمكن أن تحملها نصوصٌ أخرى للأسطورة لعلّها أقل إتقاناً، أو التي تضاف إليها من تلقاء نفسها. إن العديد من الأغراض التي يجري إظهارها عمداً بهدف كسب الوضوح في هذه الأعمال، تخسر فيها بلا شك بعضاً من شموليتّها. ومهما يكن من أمر، فإن الدّليلَ على مرونةِ أسطورة أوديب، وعلى لدانتها، وعلى حاليتّها حتى أيامنا، لا يمكن أن يُقدَّم بصورة أفضل، فينبغي أن نرى في كون كُتّاب مختلفين في اهتماماتهم وعبقريّتهم كاختلاف كورنيْ وفولتير وت. س. إليوت، وجيد. أو توفيق الحكيم، قد انقضّوا على تلك القصة القديمة لأوديب الآتي من أعماق العصور، ليُسقطوا عليها عُقدة تناقضاتهم الذاتية، ينبغي أن نرى في ذلك ميزةً من أصدق ميزات الأسطورة.

تنويعات على موضوع معيّن: استحالاتُ القصّة:

ورأيتُ والدةَ أوديب، إيبيكاستا الجميلة، التي ارتكبت فعلةً فظيعة دون أن تدري، فقد تزوّجت ابنها نفسه. وهذا الأخير، بعد أن قتل والده، أصبح زوج والدته، غير أن الآلهة كشفت حالاً هذه الأمور بين الناس، وكان الابن قد وُلّي ملكاً على أبناء قدموس في طيبة المحبوبة، ولكن مشيئة الآلهة أنزلت به أقسى الآلام. أما الملكة فقد نزلت إلى هاديس[2] المقتدر، ذي الأبواب المحكمة الإغلاق، لأنها وقعت فريسة الألم، فربطت أنشوطةً في سقف قصرها المرتفع، وتركت لابنها ميراثاً من العذابات التي لا حصر لها، والتي أطلقتها من عقالها آلهةُ انتقام الأم.

الأوديسة، النشيد الحادي عشر،

البيت: ١٧١، وما يليه)

---

(١) أي أعمال جيد وأمثاله (المترجم: ز.ع).

(٢) إله الجحيم عند اليونان. (المترجم: ز.ع).

هكذا يتكلّم هيوميروس، وهذه هي القصة المجرّدة لما حدث لأوديب ولأمه، حسب أحد نصوص الأسطورة. إننا لا نجد هنا أية زخرفة، بل أسلوباً رفيعاً لا تفخيمَ فيه للتذكير بمصير كان مأسوياً. والتعدادُ الطويلُ للموتى الذائعي للصيت الذين دُعوا إلى مأدبة الأشباح الكبيرة تلك فأعطوها طابعاً مقدَّساً لا يخضع لمبادئ أخرى. إن الوقائع، حتى لو كانت مؤثّرة، مثل العناق المتعذّر الذي تجري محاولته ثلاث مرات، بين أوليس ووالدته، هي وقائع تتحدث عن نفسها، وتفرضُ نفسها.

وعلى عكس ذلك، فإن حوادث الأسطورة المختلفة ستستمرُّ، في العصور المتلاحقة (ملحمة طيبة لستاس، ورواية طيبة، وكذلك في مؤلّف سينيك) تُعدّل، ويجري التعليق عليها، وتغتني أخيراً بتفاصيل وفيرة، ويمكن أن نؤكد تماماً أن كافّة الخيارات قد انضوت تباعاً بين هذين الحدّين الأقصيين. من الإشارة السّريعة إلى التوسّع الكامل في كل من الحوادث، وصولاً إلى التغيير الخالص لحوادث القصة الكبرى. وفي حين كان الانتقال من الأسطورة إلى المجاز الرامز ينجم على الأغلب عن الرغبة في تغيير دلالة مصير أوديب، أو في تحديدها، فإن إعادة صياغة بنى أسطورة معينة، ارتبطت بها غالباً، تنتمي إلى ما تحسُنُ تسميته هنا بالشكل، مهما يمكن أن تكون وظيفة هذا الشكل أو كما كان هولديرلين يقول، مهما يمكن أن يكون دوره «كوسيلة ظهور» ووجود[1] للعمل الأدبي وبما أنه يتعذّر تكرارُ نصّين[2] كانا يُطرحان بشكل مُنجز، فقد جُرِّبت كافة الانحرافات عن الأصل، ولابدَّ من الإقرار أنهما ما فئتا يظهران بلا مبرر، في أغلب الأحيان، لأننا لا نعثر على مبرر لوجودهما، في قلب وحداتٍ جديدة خلاّقة.

---

(١) ملاحظات حول أوديب، ترجمة فرانسوا فيدييه U.E.G مجموعة ١٨/١٠، ١٩٦٥، صفحة: ٤٧.

(٢) أي أوديب ملكاً وأوديب في كولون (المترجم ز.ع).

إن الطريق التي تقود من التجديد إلى إعادة الخلق طريقٌ طويلة. وبناء على ذلك، يتفق أن تكرِّر بعض النصوص التي تكتب مجدداً، استناداً إلى سوفو كل، أن تكرِّر الحوادث المركزية للمأساتين، وذلك بأن تلوي مادَّة مؤلَّف سوفو كل، وأحياناً بأن تكرِّر مُلجلجة هذه الحوادث. وعلى العكس من ذلك، فهناك نصوص أخرى، ومنها رواية روب- غرييه التي تمثُّل بلا شك المثال الأكثر سُطوعاً، وتستحق على هذا الأساس، أن تفحص بمفردها، لأنها تهجر عمداً القصة الأصلية، والشخصيات، وحتى مصيرها، وتكفُّ عن تكليف نفسها عناء التقاء الأزمنة القديمة، وتعيد ابتكار أوديب جديد بالنسبة لنا. إن تاريخ القصة الأوديبية هو على درجة من الأهمية تُعادل على الأقل أهمية الدلالات التي حُمِّلتها.

إذا كان من النادر أن نصادف الدقة الصارمة التي يذكر هوميروس بها قصّة أوديب، لاسيما وأنها تنتمي إلى خيار يتعذَّر الإبقاء عليه في أيّ مؤلف متركز على أوديب حصراً، فإن الاغراء المعاكس بابهاظها، وبتحميلها فيضاً باروكياً[1] من التفاصيل والصور، والميل إلى الزخرفة، أمورٌ نصادفها منذ العصور الرّومانية القديمة، في عمل سينيك. إن مأساتي سوفو كل، برغم غناهما، كانتا تُطرحان فعلاً للقراءة والعرض المسرحي بقدرٍ متساوٍ من البساطة، ولم يكن بالإمكان، والحالة هذه، ألا يستهوي المؤلفين الرجوعُ إلى فترات الصمت، عند الشاعر اليوناني. فمن المحتمل أن تكون الحال كذلك في اليونان نفسها، مع أنّ النصوص القديمة التي يمكنها أن تقدّم الدليل على ذلك قد ضاعت. إن حرية التصرّف الأولى، التي أباحها الشعراء لأنفسهم، الشعراء الذين نعرفهم على الأقل، إذ أن الأبيات التي بحوزتنا عن أوريبيد هي أقلُّ عدداً من أن نستطيع معها أن نستنتج شيئاً بصورة مؤكّدة، إن حرية التصرف كانت، بناءً على ذلك، هي جرُّ المأساة نحو الملحمة.. بيد أن ذلك لم يكن

(١) أسلوب فني ساد في القرن السابع عشر يتصف بالزخرفة والصنعة (المترجم: ز.ع).

بالمعنى الذي صنعه هوميروس، حينما أعاد إلى الأذهان ذكرى أوديب، كما أعاد ذكرى أبطال آخرين، ليزيد العظمة الكهنوتية لقصةٍ كان أصلها موجوداً في موضعِ آخر.

وإنّما كان، على العكس من ذلك، من خلال النظر إلى قصة أوديب باعتبارها لوحة مرسومة يمكن التّطريز عليها.

في الواقع، تلك هي فعلاً بنية مسرحية أوديب لسينيك، حتى ولوكان قصد الشاعر مختلفاً. إن هذا المؤلّف الذي يترجّح بين الدراما والسّرد، والذي كان مخصّصاً للقراءة أكثر مما هو مخصصٌ للعرض المسرحي، هذا المؤلّف زاخرٌ بالزخرفات- نصوص بارعة الأسلوب، ونصوصٌ مختارة – وإننا لنحسُّ أكثر من أيّ وقت مضى، فيما يخصُّ هذا المؤلّف، نحسُّ بالتنويعات التي أجريت على موضوع معين. إن الحوادث تظلُّ إجمالاً هي الحوادث التي وهبت أولى مأساتي سوفو كل حبكتها، غير أنها تُستخدم لدى سينيك بلا جدالٍ كركيزةِ استنادٍ ليورد المقاطع الطويلة الحكائية أو الوصفية التي لا ترتبط الواحدة منها بالأخرى بصلة محدّدة جداً. وهذه هي حال قصة المشهد الشّهير لاستحضار الموتى، والتي خلالها يستذكر أوديب شبح والده: إنّها عبارة عن مقطع يزيّن العمل الأدبي، وقطعة مختارة فيه، وهي، بالإضافة إلى ذلك، مقطعٌ جميل جداً يمكن أن يكتفي بنفسه، ويجد في ذاته مركزه الخاص به.

وليس معنى ذلك أن المأساة لاتحتمل الأقاصيص، فيمكننا أن نتبيّن أن الأمر الجوهري في حياة أوديب قد حدث في ماضٍ يسبق بداية أوديب ملكاً لسوفو كل، وهو لايأخذ مكانه فيها إلا بما ترويه عن هذا الماضي الشخصيات المختلفة. إن قصص جوكاستا، وقصة أوديب نفسه، قصة الرّسولين، كل هذه الأقاصيص تتجه إلى الحاضر مع ذلك، كلها تأتي لتندمج فيه، كلها إجمالاً، عبارة عن ضروب من الكشف، وتظلُّ نتائجها مفتوحة. أما سينيك، فعلى العكس من ذلك، فهو يصف بغرض الوصف، ويروي من أجل الإمتاع. أما غاية العمل ووحدته فلا بدَّ من البحث عنهما في موضع آخر غير الذي كان

سوفو كل يحبكه تحت أنظارنا، مع أن المصير عنده ينتهي به الأمر إلى أن يختلط بصورة من صور الماضي، لا سبيل إلى الرجوع عنها.

إن الأمر الذي اختاره سينيك يجري دفعه حتى نتائجه النهائية في الملاحم اللاحقة، ولا يتمُّ ذلك في ملحمة طيبة لستاس والتي يستخدم فيها أوديب، بصورة ما، كمقدمة لحوادث تنتمي إلى قصائد تاريخية أخرى، بقدر ما يتمُّ في رواية طيبة التي، برغم عنوانها، تكرّسُ بعض الأناشيد لمأثرة أوديب الذي يصبح فارساً. وتستمرُّ الفصول التي نعرفها تطبع حياة البطل بطابعها، غير أن أبا الهول قد أصبح، هذه المرّة، شيطاناً ينبغي أن يُقطع رأسه، وتعلم جوكاستا بعد ذلك علم اليقين أو أوديب هو الذي قتل لايوس أثناء مباراة «بالقرص الرصاصي»[1]، إذ أنها قد سألته عن ذلك الأمر قبل الاحتفال بزفافها إليه. والحق أن المؤلِّف قد لمحّ إلى أنها كانت تحبه حباً كبيراً لا يمكن معه إلا أن تقبل الاقتران به. وهكذا، فمن حادثة إلى حادثة، يتم نقل الأسطورة القديمة نقلاً أدبياً، وبصورة جدّ طبيعيّة، ويتمُّ ذلك غالباً من خلال فيضٍ كبير من التفاصيل، وضمن إطارٍ من العصر الوسيط. إن إلمامةً سريعةً بعناوين أناشيد الرواية كافة يمكنُها أن تبين مدى اتساعها؛ فيعد قصةِ أوديب، تأتي قصص «نفي بولينيس»، و«زواجه ببنات أدارست»، و«مهمةُ تيديه»، و«معركة الخمسين»، وتأتي قصةُ الاستعدادات للمرب»، وكذلك «حادثةُ مونفلور»، وتتويجاً لكلِّ ذلك، تأتي قصّةُ «وصولِ دوق أثينا إلى طيبة، وسقوط المدينة»..

غير أنه قد يكون من الخطأ أن نظنَّ أن هذا النمط من التكاثرُ في نطاق القصة لا ينتمي إلاّ إلى ملحمة العصر الوسيط. فقد نجدُ في نطاق آخر معادلاً له في كلِّ مرة يُشركُ فيها المؤلفون المسرحيون أبطالاً آخرين من الأساطير القديمة في قصة أوديب ليضخّموا مادةً عملهم. وهذه هي حالُ فولتير، الذي

(١) يتعلق الأمر هنا بلعبة «كانت تزاول بواسطة قرص» من الرصـــاص يـــسمى كـــذلك «القرص الرصاصي»: Plombee.

يضمُّ عدداً من مغامرات فيلوكتيت، ومن خلالها بعض التلميحات إلى حياة هرقل، يضمّها إلى مأساته أوديب. وهذه هي حالُ جوزيفين بيلادان التي تذكرُ هرقل وبروميثيوس معاً في مسرحيتها. وهذه هي أيضاً حالُ كوكتو الذي يقتبسُ شبحه إلى حدٍّ كبير عن شكسبير ليصنعَ من ظهوره أمام الجنود المذهولين مادة فصله الأول. ويراودُنا إغراءٌ كبيرٌ لنظنّ. باستثناء هذا المثال الأثير الذي يرجحُ فيه التفنّن على غيره بالتأكيد، لنظنَّ أن إحالات كهذه تنجمُ عن ضرورةِ تعويضِ الفقرِ في المعطى الرئيسي.

وهناك إبهاظٌ جديد، وهو إبهاظٌ من منشأ آخر، ومن نوعيةٍ أخرى غالباً غير الإبهاظِ الذي يتمثّلُ في أن يُعرضَ في الحاضر ما لم يكن سوفو كل قد رواه إلا بصورة مقتضبة: لقد كانت «روايةُ طيبة» تصفُ المعركة الصعبةَ بين الفتى أوديب والوحش، وهي المعركةُ التي لم تكن المأساة قد ذكرتها إلا ذكْراً فقط. إن المحدثين، بدورهم، سيؤثرون التمسُّكَ غالباً بتلك الحادثة القادرة على أن تقولَ كلَّ شيء، وعلى أن تستحضر إلى الأذهان كلَّ الأسرار الخفية. إن لوسار بيلادان، وبعده هو فمانستال، وهنري غيون، وكوكتو، يخصِّصون، هم أيضاً، مشاهدَ، وفصولاً كاملةً لتلك المجابهة، كما يخصّصون جميعاً لحظةً هامة من لحظات عملهم لقرانِ جوكاستا وأوديب، ولقران جوكاستا ولايوس بالنسبة لمسرحية غيون. وهكذا، فإن الشكل الخارجيَّ العام للقصة يتم تغييره، وأوقاتها الحاسمة تتبدَّلُ مواضعُها. وفي حين كان التوسّعُ في القصةِ يتوافقُ عند مؤلِّف مثل سينيك، مع بحثٍ عن الطابعِ الوصفي، فإن إغراء الحاضر، الذي يظهرُ هنا، يقدمُ شيئاً سينمائياً. ويجري عرضُ الأمور بدلاً من الحديث عنها، وبرغم المفارقةِ التاريخية، فإننا نحسُّ بهذا خصوصاً في مؤلف لوسار بيلادان. إن هذه المسرحيةَ التي ليست، بلا شك، ذاتَ نوعيةٍ لا مأخذَ عليها، لها ميزةٌ خاصةٌ ومبدأ يتمثلان في إدخال فترة توقف، تُحضَّرُ بعدها مشاهدُ المجابهة التي يجرب إبرازُها بصورة متقنة، فتحدثُ أمام أنظارنا، قبلَ كلِّ لحظة من اللحظاتِ الكبرى لذلك المصير - كمعركةِ أوديب ولايوس، وصراعُ

البطل مع أبي الهول، ومجابهته لأمِّه- ففي إقامة العرس الملكي، أو في المعركةِ الأسطورية مع الوحش، كانت هناك فعلاً مادَّةٌ للعرض المسرحي آثَرَ سوفوكل من ناحيته أن يصرفَ النّظر عنها.

برغم بعض التنويعات الهامة والخصبة كالتي أمكن أن توجد في الاستخدام الأدبي لكافة حوادثِ حياةِ أوديب، كما كانت تظهرُ في مسرحية أوديب وأبو الهول لهوفمانستال، بعد مسرحية أوديب لبيلادان، فإن البُنى الحكائية لتتلك القصة لم يجرِ تعديلُها في خطوطها الكبرى. ولكن الأمرَ لم يكن كذلك حين جرى قلبُ إعادةِ توزيعِ الأدوار، وتقسيمُ الحوادث. وفيما سبق، كان مؤلّفا بيلادان وهوفمانستال يقطّعان قصة أوديب بصورة غريبة، ومثلهما، فإن أوديب لغيون، وكذلك كافة الأعمال التي تدورُ على أنتيغونا، وكافة الملاحم التي تدورُ على طيبة، والتي لا تنتمي إلى موضوع حديثنا لأنها تُحيلُ إلى قسمٍ مستقلٍ من الأسطورة، ترسمُ مجدداً مجرى حياة البطل، وذلك بأن تتناولَها، إما من الأعلى لما كان قد جرى عرضه في مأساتي سوفوكل أو من الأدنى. وقبل ذلك، فإن بعضَ النصوصِ المروية للأسطورة كانت قد أرجعت مصيرَ أوديب تاريخياً إلى علاقاتِ كريزيب ولايوس، وكان سوفوكل تماماً أولَ من صاغ مجدداً ما اقتطعته من المعين الأسطوري. وبتبديلِ من نفس النوع لموضع المسألة، إنما ستحدَّد مؤلّفا بيلادان وهوفمانستال في المنحدرِ الأولِ من مجرى حياة أوديب. إن كلا المؤلفين يكتفيان والحالةُ هذه، بالطريقِ التي يقطعها أوديب بين الوحي، أو بين حُلْم منذر عند الشاعر الألماني، والأفعالِ التي تأتي لتحقيقهما. غير أنه أمكننا القول إن انتصارَ أوديب، وتسنّمه العرش، تشكّلُ حلاًّ خاطئاً بصورة مذهلة في المسرحية الفرنسية، فإنَّ الأمر ليس كذلك عند هوفمانستال. إن هذا العمل، في الواقع، ومع أنه كان مقرراً له حسب مخطّطاتِ المؤلِّف أن يُكملَ ثلاثية معينة، يَظهرُ مركِّزاً تركيزاً كبيراً جداً، ويمتلك وحدته الكاملة، أما حلُّه الذي هو بلا شك مبتسرٌ قليلاً بالنسبة لمجرى حياة أوديب، فهو يفيدُ، بصورة خاصةَ هذه المرّة،

من اللّبس الذي لا يزال قائماً في العمل الأدبي، إن الاغتباطَ بالأحلام التي تتحقّقُ، والخطرَ الذي يرافقها، والشهوةَ والشعور المسبق، كلُّ شيء يُطرحُ فيه بنفس الوقت من خلال الإيقاعات الأخيرة، ويُطرَحُ الالتباس، في النهاية، باعتباره جواباً. أما بالنسبة لأوديب غيون، فقد كان يُستَهّلُ بعرسِ لايوس وجوكاستا، وينتهي بمرافقة البطل حتى غابة كولون. لقد كانت سلسلةُ أحداثِ هذه الحياة طويلةً فعلاً بحيث لم تكنْ هناك صعوبةٌ في تجزئتها، أو في تغيير موضع بدايتها أو نهايتها. إن تغييرات البُنية الحكائية التي يرجعُ سببُها إلى توزيعٍ مختلفٍ للأدوار، وخصوصاً إلى خلقِ مشاركاتٍ جديدة في المسرحية، هي أمورٌ تُميّزُها تمييزاً كبيراً أكثر من غيرها. إن توازن القصة بأكمله يختلُّ بسبب ذلك، دون أن يكونَ من اليسير جداً إعادتُه. كان كورني قبل ذلك قد أدخل شخصيّتي ديرسيه وتيزيه في مسرحيته ليزيّن هذه القصة الشديدة الكآبة. غير أن ثنائيَّ البطلين المسرحيين أخذ يفقدُ من أهميته في نفس الوقت، وأخذت العظمةُ المأسوية لتداعي علاقتهما تنهارُ. وفي نفس الوقت أيضاً، فإن مطالبةَ ديرسيه بالتّاج، والتي تصرّح بها قليلاً أو كثيراً، وحسرتَها لأنّها استُبعِدت عن العرش، قد نالت من شرعية سلطة أوديب، فأخذ نفيُه، وإدانتُه يصبحان جزئياً خاليين من الأهمية بسبب ذلك.

وأخيراً، فقد كان يبدّدُ الفائدةَ، ويحطّمُ مسيرةَ البحث الأوديبي الرائع في الوقت ذاته، التردُّد حول الشخصِ الذي كانت الآلهة تطالبُ بالتضحية به- أكان هذا الشخصُ هو ديرسيه أم تيزيه أم أوديب- لقد كان ذلك زخرفةً تحطمّت بسببها وحدةُ المسرحية القديمة، دون أن يحلّ محلّها شيءٌ آخر. لقد أحسَّ راسين، وفولتير بعده، إحساساً قوياً، وهما على حقٍ في ذلك، أن المصائبَ التي فرضتها الآلهةُ على اللايوسيين لايمكنُ أن تتوافقَ مع أي تحذلقٍ، ومع أي لعبٍ متكلّف.

وبرغم هذه الضروب من النقد. فإن فولتير قد رجعَ عن خطأ سلفه، وأدخلَ في مخطّطي أوديب ملكاً وأوديب كورنيْ، أدخَلَ بعضَ المواقف التي

أتت من مسرحية بوليوكت. أما جوكاستا، هذه المرة، فبنفس الصورة التي لم تكن بولين تنسى بها سيفير، فقد استمرّت في المسرحية تحبُّ فيلو كتيت، بعد أن تزوجت لايوس، في زواجها الأول، ثم ابنها أوديب في زواجها الثاني، بحيث أن المؤلِّفَ المسرحي، تحت تأثير صدفةٍ غريبةَ، كان يبدو أنه يتناول مجدداً على طريقته تبديلات المواضع التي أجرتها أقدمُ نصوصِ الأسطورة، والتي كانت تهتم بأن تفرِّق تفريقاً واضحاً بين أدوارِ الأم والزوجة والعاشقة، وهي الأدوار التي توكلُ عادةً إلى جوكاستا. وهنا أيضاً، وبالإضافة إلى ذلك، فإن دورَ فيلو كتيت قد أضرَّ بشخصيّة أوديب بحيث أن فولتير نفسه بدا أنه يقرُّ بذلك، في بيتٍ شعري كان توازنُه يُظهِرُ مجدداً بصورةٍ ما ترجُّحَ المسرحية بين هذّين القطبين[1] ومرةً أخرى أيضاً، فإن التوازُنَ الرهيفَ للمأساة يجري قطعُه إذن دون أن يجرؤ الكاتب المسرحي على أن يعطي نفسه مجالاً كافياً ليبحثَ خارج النموذج السوفوكلي عن ترتيبٍ هو ترتيبُه الخاص.

يمكنُ بلا شك أن نتعرَّفَ عند دوسّي المثالَ الأكثر دلالةً على هذا النمط من تداخُلِ قصة أوديب مع مصيرٍ آخر. إنه يرجعُ في مسرحيته الأولى المسماة أوديب عند أدميت إلى مسرحية أوديب في كولون أكثر مما يرجعُ إلى مسرحية أوديب ملكاً، غير أنه يقصدُ أن يعالجَ فيها بآن واحد مصيرَ بولينيس التائب والذي جعلته مصائبهُ نوّاحاً بعض الشيء، وأخيراً مصير الزوجين أدميت وألسيست، والذي يأتي أوديب إليه بعد بولينيس، ليطلبَ العون. ويبدو دوسي، فضلاً عن ذلك، أنّه قد تنبّهَ لما كان في هذه المراهنة من أمورٍ يتعذّرُ الإبقاء عليها، فأعاد من تلقاء نفسه كتابةَ مسرحيته التي أصبحت أوديب في كولون جديدة، وكانت تحملُ كعنوان ثانوي لها تسمية «مأساة أُعيدَ بناؤها في ثلاثة فصول»، وجرى استبعادُ ألسيست منها. ومراعاة للتقليد، فقد حلَّ اسم

(١) ولقد استنتج أوديب في مسرحيته ذلك بنفسه أيضاً:

«إن عظمة روحك تعادل آلامي»

(الفصل الثالث، المشهد الخامس).

تيزيه محل اسم أدميت، ولابد لنا حقاً من أن نتبيّن أن هذا الفيضَ من الحوادثِ والشخصيات يسيرُ في نفس المستوى مع افتقارٍ ملحوظٍ في الطريقة التي تُعالجُ بها قصةُ أوديب بحصرِ المعنى، والتي لا تدخلُ فيها عملياً إلا باعتبارها موضوعاً على الطريقة القديمة».

وعكسُ ذلك هو الذي جرى بصورةٍ غريبة في مآسي أوديب المحدَّثة. فلم يعدْ هناك إفراطٌ، ولم يعدْ هناك اهتمامٌ بتكثير عدد الشخصيات، ولا بزيادة الفظاعة، أو التأثير للحوادث التي يمكن أن تتحدث عن نفسها. إن التلطيفَ هو الذي يرجحُ. وهناك أكثر من ذلك أيضاً، فكما لو أن المحدثين أخذوا لاحقاً يرتاعون من حوادث كتلك الحوادث، فإن الجُهدَ كان يبدو منصبّاً فيها على جعل المغامرة الأوديبية البالغة العنف، والشديدة القتام، مغامرةً مبتذلة. إن البطلَ يصبحُ بكل سهولةٍ فيها إذن مثلَ كل البشر، وأي إنسان، يصبحُ اللّورد كلافيرتون، عند ت- س. إيليوت، أو والاس عند روب غرييه. وكذلك، عند كوكتو، الذي يحافظُ على الميل إلى الغلوّ، ويريدُ الاستمرار في الإيمان بهذه الأمور، أو يتظاهرُ بذلك شابٌ طائش، ومراهقٌ يأخذ مكان البطل الأسطوري. ويصبحُ قتلُ الأب في مسرحية: رجل الدولة السّابق، يصبحُ حادث سيارة، ويصبحُ الزنى بالأقارب إخلافاً لوعدٍ بالزواج. وفي رواية الممحايات التي تظلُّ جريمةُ القتل موجودةً فيها، فإن الزّنى بالأقارب هو الذي تستبدَلُ به لحظةُ اضطراب، وغنجُ صاحبةِ مكتبةٍ شابة إزاء فالاس. أما أبو الهول، فلا يعودُ يظهرُ فيها إلا عن طريق الصورة الغريبة التي ترسُمُها له الفضلاتُ التي تطفو على سطح القناة. وعند توفيق الحكيم أيضاً، غدت قصّةُ أبي الهول رمزاً للخداع السّياسي، وهو رمزٌ يُطرحُ على أنه كذلك. ويجري إذن، في كلِّ مرةٍ، نقلُ الحكاية نقلاً أدبياً إلى ذلك النوع نصف- الواقعي للمسرح الارتجالي، أو إلى النوع الروائي لها، والذي هو، على أية حال، مبتذلٌ، وكان لابدّ من كافة التلاعبات الشكلية، ومن رهافة التصوير والتأليف في رواية الممحايات، وأخيراً، كان لابدَّ من المذهب الشعري الذي يستمرُّ الروائي في

إضفائه على صوره، مع أنه يمتلك هذا المذهبَ، حتى يُنْقذَ الرواية من القسر الذي يمكنُ لولا ذلك أن تفرضه عليها تلك المحاولةُ لتقليص الأسطورة.

إن إبهاظات الموضوع الأوّلي والزر كشات عليه، وتغيرٌ بُنيةَ القصة، والنقلَ الأدبي للغتها إلى نوعٍ أكثر حداثةً: كل ذلك يدلٌّ أيضاً على خضوعٍ كبيرٍ جداً بالنسبة إلى الأصل. إلا أن الرِّهانَ الأكثرَ صعوبةً لإعادة خلق العمل الفني قد قام به عددٌ من الكتّاب الذين ذكرناهم منذ قليل. وكوكتو نفسُه، الذي كان قد قدّم إلى جمهوره في بادئ الأمر ملخّصاً لمسرحية أوديب ملكاً، عاد فنظّم على هواه مادة مسرحيته الآلة الجهنمية: «فالشبح» و«أبو الهول» و«ليلة الزفاف» و«أوديب ملكاً» هي الفصولُ الأربعةُ التي يتوزّعُ عليها، حسب قوانين منطقٍ قد يرتبطُ بالأسلوب أكثر مما يرتبطُ بالدراما بالمعنى الخالص، يتوزعُ عليها كلُّ التفنّن الوقح والجاد، والمجنّح للشاعر، والذي لا يخلو أحياناً من العظمة.

وعلى العكس من ذلك، فإن التلاعبُ يتوقفُ عند توفيق الحكيم، وكذلك اللعبُ بغرض اللعب. وحين ركّب ذكرى الأوديب الجيدي وذكرى أوديب سوفوكل، فربما كان غرضه أن يبدع أوديباً جديداً أقل مما كان غرضُه أن يستخدم موضوعاً ينتمي إلى الآداب الرفيعة، وذلك لكي يُحسن الإفصاح عن نفسه فالميلُ الصريحُ إلى السعادة، والبحث عن الحقيقة هما اللذان يوجِّهان مؤلّفة. ومن هنا تأتي الأحاديث المثقلةُ بالمعنى بين جوكاستا وأوديب، أو بين تيريزيا وأوديب. غير أنه كان لابدّ، من أجل ذلك، أن يجري ابتكارُ أحدِ حوادث الأسطورة مجدداً، بعيداً عن أي رجوعٍ إلى السياق القديم. فإذا كان أبو الهول ليس سوى أسدٍ، وإن كانت هذه الحكاية خداعاً ابتكره تيريزياس، وقَبِلَ به أوديب، فإننا نجد أنفسنا إزاءَ مؤلف يرفضُ الأسطورة، ويدينها. ويطعن عليها، ويفكّكها، دون أن يكفّ مع ذلك عن استخدامها... إن في ذلك جرأةً ومهارةً تُثيران دهشةً مستساغةً في نفس الوقت الذي تُكثّران فيه حقلَ دلالاتِ هذه المسرحية التي ما ينفكُّ ما يُقال فيها يجري الاعتراضُ عليه في

أساسه. فإذا كان ابتكارُ كوكتو يرتبط بنوعية موقفه تجاه الأسطورة، فإن موقف توفيق الحكيم يرتبط برأيه في الأسطورة، كما يرتبطُ موقف روب-غرييه بمراعاته لترتيب روايته ليس غير، لا بل بمراعاته للرواية الحديثة.

من الممكن ألا تكون أحكام الرواية الحديثة بعيدةَ عن هذا الخلقِ الجديد الحديثٍ العهد جداً للأسطورة. وعلى أية حال، فمن الخصائص المميزة أن العمل الحديث الذي يدورُ على أوديب، والذي هو بلا شك أكثر الأعمال إقناعاً، وأقلّها احتفالاً بأي مصدر أنه بالتحديد مؤلفٌ لا يصرِّحُ بشيء من دخيلة نفس البطل، مؤلفٌ لا يُذكرُ فيه البطلُ على الأغلب إلا من خلالِ محيطه. وهو أخيراً مؤلفٌ يبقى فيه البطلُ مغفلاً أكثر من غيره. وإنّا لنفكّرُ بما أمكن لسترافينسكي أن يكتبه بصدد أوديب القديم الذي «ليس بحاجة إلى أن يكون له عمقٌ خاصٌ به، لأنه عمقُنا»، والذي تابع قوله على النحو التالي:

مهما تكن مغامرتُه غامضةً وخفيةً، فهي مغامرةٌ حافلةٌ بالدلالة، ولا تتضمّنُ ثُغرةً معينةً، ولا شيءَ فيها خفيّ: فلا مجالَ لسبر دوافعِ أوديب وأفكاره المبطّنة، وقد يكون أمراً يدعو إلى السخرية أن ننسبَ إلى أوديب عُمقاً نفسياً معيناً: إنه قبل ذلك حالةٌ نفسية معينة.

أو يتابعُ قائلاً:

لا شيءَ وراء أوديب، لأن أوديب هو العمقُ نفسهُ[1]

من المسلّم به أن تهكُّمَ وربما وقاحة روب- غريية لم يطمحا إلى شيءٍ كهذا. غير أن السخرية الوافرة، والرغبة الواضحة في جعل أوديب يؤول إلى تفاهةٍ ربّما أتاحت العمل أن يُعيدَ ارتباطه، من خلال طرق تتصفُ بالمفارقة، بنموذجه الأسطورة كما وجدت أداءها في عمل سوفوكل.

---

(١) جان ستاروبينسكي، «هاملت وأوديب» في كتاب: العلاقة النقدية، طبعة غاليمار، ١٩٧٠، صفحة: ٢٩٨.

فإذا كانت الروايةُ الجديدة قد تمكنت، بصورةٍ ما. أن تلحق بالمأساة، وإذا كان الروائي قد أرادَ الإبقاءَ على مصدره بعيداً عنه إلى هذه الدرجة، وإذا لم تعدْ كلمةُ أوديب تظهرُ في الرواية، أو الأسوأ من ذلك، إذا لم تعدْ تظهرُ فيها إلا من خلال الحرفين المتبقيين من كلمةٍ كانت مسجّلةً على ممحاة، فإن مثل هذه التوافُقاتِ ومثل هذه الاختلافات الفاضحة تدلُّ على أن روب غريبة قد تصوّر عمله ليس باعتباره تنويعاً لموضوعٍ محدّد، وأنه قد شقَّ دربه، إجمالاً، بعيداً عن الدروب المطروقة.

إن هذا فقط قد يبرّرُ بلا شك أن يخصَّص له مكانٌ منفردٌ في هذه الدراسة، بغضِ النظر عن كون هذا المؤلّف مطبوعاً بالتحليل النفسي أكثر من أي مؤلّف آخر، وعن كونه يقعُ، بناءً على ذلك، عند ملتقى التراثِ الأدبي والعلوم الإنسانية. وهكذا فإن روب- غريبة قد فتح ربما الطريقَ إلى حلقةٍ جديدة للأدب حول أوديب. ومهما يكن من أمر فان عمله الأكثر ابتعاداً عن نموذجه من كلّ الأعمال، هو كذلك الذي يُبدعُ مجدداً دلالات جديدة لنموذجه أكثر من غيره. إن عمله ليس تنويعاً لفكرةٍ معينة، ولا تنويعاً لشكلٍ معين، ولكنه خلقٌ جديدٌ مقنعٌ للفكرة، وللشكل، هو يهجر أخيراً الزخرفات التي تجري على مخططٍ أوليٍ اصطلاحي صادفناه من قبل، وكأنما أُضيفت إليه التوزيعات، إن لم نقلْ التنقيحاتُ الجديدةُ التي أُريدَ إجراؤها في بُنيةِ القصة الأصلية، دون أن تُصاغ كاملة من جديد. وعلى أية حال، فإن مسألة التعديلات التي تجري على قصةٍ أسطورية اختلطت اختلاطاً دقيقاً جداً بحبكةِ مأساةٍ معينة، ربّما تشيرُ إلى حدود المشروع وصعوبته، ويمكننا الظن أنه كان من الأسهل أن تُكتب أعمالٌ جديدةٌ تدورُ على أوديب، دعك من أعمال جديدةٌ تدور على أنتيغونا، بعد أن ثَبّتَ مؤلِّفٌ كسوفوكل شكلها، بصورةٍ شبه نهائية، فيما يتعلّق بالمأساة وهكذا، يتّضح، على أية حال، أنه كان لابد من أن تنزلقَ الأسطورةُ من المسرح إلى الرواية، مع كلِّ تبدُّلاتها، ولابد من ذلك التغيرُّ الكلي في الباب، والذي كان يفرضُه على بُنيتها الحكائية هذا الانتقالُ من جنسٍ

أدبي آخر، لكي تُحدث الأسطورةُ أخيراً، بعيداً عن سلطان المأساة القديمة، أشكالاً جديدة، وأعمالاً جديدة، وذلك حين تشرعُ مجدداً في أن تحيا من تلقاء ذاتها، وبعد مرورها بانعطافٍ عبر العلوم الإنسانية وإذا كان هملت حقاً، كما كان يفهمهُ إرنست جونز، هو الانبثاقُ الوحيد الكبيرُ الحيُّ للموضوع الأوديبي، بالنسبة للمسرح، فإن الممحايات يمكن أن تكون انبثاقاً آخر لا يظهرُ فيه المخطط الأصلي فحسب، بل يقودُ تطلُّعَ الخيال، بعيداً عن أية عبوديةٍ للأصل.

ينبوعٌ ناضبٌ أم نهايةُ أدب؟

كلما اتسعت الحكاية- بشرط أن نتمكن من إدراك المجموع- ازداد جمالها الذي يوفره ذلك الاتساع.

أرسطو، فن الشعر ١٤٥١.

وهكذا فقد كانت هاتان الصفتان، اللتان كانت مأساتا سوفوكل تمتلكانهما على أعلى الدرجات، هما اللتان جعلتا إعادة خلق دراما أوديب أمراً شديدَ الصعوبة بالنسبة لأجيالٍ من المؤلفين المسرحيين. وبقدر ما يبدو يسيراً على مؤلفٍ كهوفمانستال أن يتحرّرَ من مسرحية لوسار بيلادان التي استخدمها كركيزةٍ له برغم سطحيتها التي لا يمكن إنكارُها، فكذلك يصعُب على سينيك وكورني، وفولتير، وحتى على بعض المحدثين، من أمثال إيليوت، أن يتحرروا من المصدر الأولي. وحتى حين يبدو أنهم نقلوا المآسي نقلاً أدبياً واضحاً. ويصلُ بنا الأمرُ إلى الظن أن المآسي الأولى قد كانت على درجةٍ من التوازن بحيث لا يمكنُ معها ألا تبدو نهائية.

وعلى أية حال. فالغريب في الأمر هو أن نكشف، من خلال النصوص العديدة التي أعدناها إلى الأذهان، ضرباً من إغراءٍ مزدوج بل من تناوبٍ يتمثّلُ في أن المؤلفاتِ التي تدورُ على أوديب تطمح لأن تكون إمّا عظيمةً أو ساخرة، أو اتباعية، جديدة، أو حديثةً بصورة حازمة، وإما أن تكون مطبوعةً بالإنكار، أو مؤلفاتٍ مجازيةً رامزة. وفي ذلك تناظرٌ عجيب، وتسلسلٌ عجيبٌ

من التعارضات التي تستحقُّ أن تسجّل، والتي هي في آن واحد على صورة ما ننتظره من العمل الأم، ومن الجهود التي يجري القيامُ بها للتحرر من هذا العمل. ويرجع المؤلّفون إلى سوفوكل ليعثروا في مؤلّفه على نفحة الإلهام والعظمة. وبالتوازي مع ذلك، وأحياناً، بنفس الوقت، وفي عملهم ذاته، يندفع المؤلفون في طريق الحطّ من عمل سوفوكل، ليؤكدوا استقلاليةً يصعبُ الحصول عليها. إن الاتجاه إلى الاستهزاء بالمأساة القديمة يأتي، والحالة هذه، لترافق مع اتجاه للقبول بجديتها. إن الاستهزاء، وحتى إبطال التقديس يظهران في نفس الوقت الذي يظهرُ فيه الاحتفاءُ الشعائري ويظهرُ التصويرُ الساخرُ في نفس الوقت الذي يظهرُ فيه الميلُ إلى المجاز الرامز، وأحياناً يتعاصرُ الحرصُ على الرجوع إلى أصدق الأشكال الاتباعية مع الاقتباسات الصارخة حسب ذوق العصر. ويحدث بصورة غريبة أن يكون المؤلّفون المسرحيّون ذاتهم هم الذين يتبعون هذا الاتجاه أو ذاك. إن كورني وڤولتير يبتغيان تجديدَ الصّراعات الأوديبية في نفس الوقت الذي يقدّمان فيه عملاً اتبّاعياً، وكوكتو، الذي كان يجهدُ من ناحية أخرى «لنفضِ الغبار» عن الروائع الأدبية، هو الذي سيقدّمُ نص أوبرا سترافينسكي الدينية، في حين أن مؤلفاً كجيد سيحطم هيبة الحبكة المأساوية ليحمّلها بصورةٍ أكثر وضوحاً شُحنةَ مجازٍ رامزٍ هو معني به. إن في هذا حركةَ رقّاصٍ تدلُّ في نفس الوقت على الأسباب العميقة لذلك الرجوع إلى سوفوكل، والضيق الذي يرافقه. وربما كان الأصلُ يفرضُ نفسه إلى درجةٍ تبدو معها مهمةُ الابتعاد عن هذا الأصل مهمةً لا يمكن تذليلُها، إلا أن يجري هذا الابتعادُ بواسطة إشارات ولمحاتٍ مخصصةٍ لتحملَ الدليل على أن المؤلف لم يكن مخدوعاً دوماً بما كان يطرحه على أنه ابتكارُ.

ومهما يكن من أمر، فإن قصةَ العديد من الأعمال التي تدور على أوديب، والتي كُتبت مجدداً من أجل المسرح، تترك انطباعاً مذهلاً بالتردّد. وليس هذا معناه أن كافة الأعمال التي تدورُ على أوديب، والتي تلت أوديب سوفوكل، لم تكن سوى نسخةٍ منه. إن التجديدات، كما رأينا، كثيرة، كالتوسّع

في هذه الحادثة، التي لم يكدْ الشاعرُ اليوناني يذكرها، أو تلك، أو كقلب البُنية الحكائية، أو تغيير توزيع الأدوار... ولكن كيف يمكن ألا نرى في ذلك ترتيباتٍ تجري على المعطى الأولي، وتنويعات هي غالباً زخرفاتٌ يمكنُ لأوديب سينيك أن يكون نموذجها الأكمل؟... وما عدا استثناءاتٍ نادرةٍ، فإن فيضَ التّجديد لا يصيبُ إلا التفاصيل. وربما يكون أفضل مثالٍ على ذلك سماتُ سيدةِ المجتمع الغريبة الأطوار التي راق لكوكتو أن يصوغَها مجدّداً في الصّورةِ الأسطورية والصامتة لجوكاستا. فجوكاستا، بالفعل كانت قد حرمها سوفوكل من «الطباع».، ومن التفرّد والخصوصية وبما أنها تكن في المأساة، كما كانت الحالُ قبل ذلك في النصوص الأكثر قدماً للأسطورة، لم تكن سوى امرأة أو زوجة- ولم تكن شيئاً غير ذلك، فقد كانت تمتلكُ قوّةَ العموميّة، المطلقة. وهذا بالضبط ما سيتلاعب به كوكتو: إن صورتها الكاريكاتورية لا تسرّنا إلا بما فيها من تضاد، ومع ذلك، فلابدّ أن نتبين عند العديد من الشعراء الذين أوتوا ذكاءً ونباهة أقل، أنه ليس وراءَ الطابع الوصفي الطريف غير الثرثرة. وإذا تأملنا المشقّة التي لاقاها العديدُ من المؤلفين المسرحيين لكي لا يحذوا حذو سوفوكل، إلا إذا فعلو ذلك بواسطة تغيير ملامح المؤلِّف، وبواسطة ضروب الانحرافات عنه، أو اجتراره إلى حدٍّ ما، فإن هناك إغراءً كبيراً، في النهاية، يدفعُنا إلى الظن بأن هناك أساطيرَ تصلحُ أقلّ من غيرها للتنويع المبدع.

وربما يكون هذا هو السبب في كثرة الاقتباسات عن النص الأصلي إلى درجةٍ فريدةٍ من نوعها، كاقتباس سان- جورج دوبويلييه عام: ١٩١٩، واقتباس فيركور، واقتباس كوكتو، والموسيقى المسرحية لبيزيتي عام ١٩٠٤. وفي كلّ هذه الأعمال، فإن نص المأساتين هو الذي يجري تناولُه مجدداً كأساسٍ لعرض جديد، أو ككراسٍ للأوبرا، أو كعرضٍ موجز للباليه. ويجدرُ القولُ إن هذه النصوص المعدّلة لم تكدْ تعيشُ أكثر مما عاشت العروضُ التي كانت هذه النصوصُ موضوعها. وفي الواقع، لم يتركْ أثراً

نصٌّ عرضٍ كان هاماً في عصره، مثل أوبرا جورج إينيسكو، التي قُدِّمت عام ١٩٣٦. وقد ينبغي أن نرى في ذلك، وبصورة نهائية دليلاً على أن عمل سوفوكل، وأسطورةَ أوديب من خلاله مازالا يتمتعان بقدرٍ من الحياة إلى درجة لايبدو معها من الضروري أن يجري نقلُها نقلاً فنياً، وقد نجدُ، بالإضافة إلى ذلك، تأكيداً ثانياً لوجهة النظر هذه في كون الأعمال الحديثة التي تدور على أوديب، شأنها شأن اقتباسات أوديب ملكاً وأوديب في كولون، لا تُطرَحُ أبداً باعتبارها أعمالاً أصليةً، بل باعتبارها صياغاتٍ متداولةً جديدة ودراماتٍ مأخوذة من غيرها، على أية حال، وتشكل فيها ذكرى الأعمال القديمة، والمفاهيم، المرتبطة بها، جزءاً لا يتجزأ من النص. وبما أنها مبنيةٌ على مرجعٍ ثقافي واضح وإجباري، فلا وجود لها بدونه. وإذا عاشت فيدرا حياتها المستقلة، كما يبدعُها راسين، وكما يبدعُها بصورة عامة مسرحُنا التقليدي، برغم استعانته بالتراث القديم، فلا يمكن تصوُّرُ مؤلفاتِ كورنيْ وفولتير وجيد وكوكتو وإيليوت بدون ظلّ سوفوكل، ولا يمكن أن تتوجه إلى جماهيرٍ أخرى غير الجماهير التي تعرفُ سوفوكل. إن الآلة الجهنمية، إذا اكتفينا بأخذ مثال واحد من بين أكثر الأمثلة اكتمالاً، بما يدخلُ فيها من ضروب السخرية. والتفنّن المبدع. إن الآلة الجهنمية ليست مستقلةً بنموذجها، إجمالاً، أكثر من أول تلخيصٍ لأوديب ملكاً، والذي كان كوكتو قد كتبه قبلاً، أو من اقتباس سان- جورج بويلييه، أو فيركور. إن تناولَ قصة أوديب مجدداً يعني، في أغلب الأحيان، استذكار الشاعر اليوناني، أو الإشارة إليه بصورةٍ أو بأخرى.

يمكنُ، والحالة هذه، أن نظنُّ أن هذا الاختلاطَ، أو كما أمكننا أن نرى ذلك بصدد المأساتين السوفوكليتين، أن هذا التراكب بين أسطورة أوديب وعملٍ مكتملٍ، قد كان بصورةٍ ما مشؤوماً بالنسبة للبقاءِ الأدبي للأسطورة، لو لم يأتِ مثالان من بين المحدثين ليحملا عما يمكنُ لأوديب، أكثر من أي وقتٍ مضى، أن يأتي به في إبداعِ لغةٍ معينةٍ، وشكلٍ معين.

إنّ مثالَ توفيق الحكيم الذي أصبحت فيه حادثةُ أبي الهول حادثةَ خداع يرمزُ إلى سلطة الكهنة، وإلى سرعةِ تصديقِ الشعب، وحاجته إلى الخارق قد كان هجراً للتقاليد؛ فإعادة خلق الأسطورة عن طريق الأدب، وبصورة خاصة عن طريق الرواية، لن تُصبحَ مع ذلك جليّةً، إلا بعد أن تكون العلومُ الإنسانية، والتحليلُ النفسي بصورةٍ خاصة قد استولت على أوديب. وهكذا يمكنُ أن يرتسمَ بالنسبة للإبداع الأدبي احتمالُ مقاربةٍ جديدةٍ لهذا المعطى القديم. وليس أمراً عديمَ الأهمية أن نُشيرَ إلى أنه كان لابدّ، بادئ ذي بدء، من الانتهاء من ضرورةِ تناولِ قصّةِ أوديب مجدداً، حيث أن التحليل النفسي، وبصورة أكثر عموميةً، الخطابُ المختلفُ عن الخطاب الأدبي هما اللذان يمكنهما وحدهما أن يُجيزا لنفسيهما ذلك. وما إن انفصل أوديب عما كان يحدثُ له على يد علومٍ لم تعد ترمي إلى رواية قصّته، حتى أصبح بالإمكان العودة إليه دون السير على آثار العديد من المؤلفين الذين كانوا يكرّرون نفسَ الحوادث، ونفسَ الأحداث من غير أن تكون هناك تنويعاتٌ كبيرة معقولة. وهذا ما سيصنعُهُ روب- غرييه في روايةِ الممحايات التي يحلُّ التلميحُ فيها محلَّ الحكاية، وتكون الأسطورة ماثلة فيها دون أن تُروى. من الواضح أن مؤلَّفاً من هذا النمط يقود إلى التساؤل عما يمكن أن تكون عليه في المستقبل كيفيةُ بقاء الأسطورة في الأدب، حين يُفْترض أن قصتها معروفةٌ إلى درجةٍ لا يعودُ معها من الضروري أن تُروى.

من التكرار إلى القراءة:

من الغريب جداً أن نتبيّنَ أنه إذا ظهرت اقتباساتُ أسطورةِ أوديب أو استخداماتُها، كما تمّ التعبيرُ عنها، وجرى تثبيتُها عملياً في أعمال سوفوكل، بالنسبة لحضارتنا بأكملها، إذا ظهرت بالنسبة لمعظم الناس مُقلِّصةً للأسطورة بصورة مفرطة، فليس الأمر كذلك إطلاقاً بالنسبة للمناهج الفكرية التي جعلتها أساساً لها. وربما يمكن لهيغل أن يقدمَ تفسيراً لذلك. وإذا كان صحيحاً، كما يؤكّد في «علم الجمال» أنه، في المستوى الذي يقعُ فيه الحدثُ المأسوي والذي تختفي

فيه حوادثُ الفردية البسيطة، إذا كان صحيحاً «أن الأبطالَ المأسويين يوضعون، بصورة ما، في مصافِ روائعِ النحتِ الفنية[1]، سواء كانوا الممثلين المفعمين بالحياة لتلك القدرات الجوهرية للوجود الإنساني، أو كانوا، قبل ذلك، عُظماءَ وأقوياء بذواتهم، في استقلاقهم الحر»، فإن الانتقالَ من سوفوكل إلى خلفائه هو انتقالٌ من التجريد إلى الخاص. لقد كان لابدَّ من الانتقال من النحتِ الاتّباعي إلى المجاز الرامز، كما رأينا، أو إلى تفرُّد الطّباع المرسومة رسماً واضحاً، ومن شخصيات كانت لها قامةُ صور الآلهة، وصفاؤها المجرّد، ومن تماثيل العصر الاتباعي إلى عالم البشر. وتعرّجات تفكيرهم، وغرامياتهم. لقد تغيّر بابُ المأسوي الذي كان ينحلّ، في أغلب الحالات في طريق واحد، هو طريق انسجام المأساة الاتباعية، ليظلَّ هذا النزاعُ، مفتوحاً، في أغلب الأحيان: إنه معركةُ النعمةِ والخطيئة عند إيليوت، وحمّى الكبرياء البشرية المتعارضة مع موقف ديني عند جيد، والرغبة الجلية في احتواء المتعذّر فهمه، والبحثُ عن الطّابع الوصفي الطريف عند كوكتو، وفي مواضعَ أخرى، إنه نزاعاتُ الواجب السياسي والحب،وكلُّها نظراتٌ منحازةٌ وجزئيةٌ ملقاةٌ على وحدةِ المأساة القديمة، ونبدأ بأن الاستثناء الواضح جداً، استثناء روب- غرييه يدين كثيراً بلا شك إلى تغيُّرِ النوع الأدبي الذي يتضمّنه. إن الانتقالَ من المسرح إلى الرواية هو الذي أتاحَ هنا التوافقَ مع تعقُّد الأسطورة المأسوية، كما يبدو أن الانتقال من الأدب إلى الفكر الاستدلالي قد أعادَ إلى الأسطورة فعاليّتها القصوى، كما سنرى ذلك.

قد لا يكون ممكناً أن يدورَ الحديث، في الحدود المعطاة لنا، على ذكرِ المناهج التي لا تُحصى، والتي بُنيت انطلاقاً من التأمُّلِ في مأساتي سوفوكل. وبالإضافة إلى ضروب الخطاب الأنتروبولوجية أو المتعلقة بالتحليل النفسي، والتي سيكونُ مكانُها في الفصلِ التالي، فلا بدَّ هنا من الاقتصاد على مثالين، من بين أكثرِ الأمثلةِ شُهرةً، والتي يصبحُ النقدُ والفكرُ ذاتهما مبدعين فيها، وينتهيان، في ذاتهما ليؤمِّنا بديلاً من أبدال مؤلَّف- الأم.

---

(١) علم الجمال، نصوص اختارها وقدمها كلود كردوس. P.U.F ١٩٥٤، الصفحة: ١٣٨.

هولديرلين:

من بين هذه التأويلات الكبرى، سواء للأسطورة، أو لمأساتي سوفوكل، يُعتَبرُ تأويلُ هولديرلين من أكثرها سطوعاً، لفرطِ ما هو صحيحٌ أن التأويل ينفذ بعض الأحيان إلى موضوعه، نفاذاً بعيداً جداً، بحيث يخلقُه خلقاً جديداً.

إن ترجمتي أوديب ملكاً وأنتيغونا. وسلسلتي الملاحظات حول أوديب، والملاحظات حول أنتيغونا اللتين ترافقانهما هي آخرُ مؤلَّفٍ نُشِر للشاعر عام ١٨٠٤، بينما كان يعاني من إصابات مرضه الأولى. إن ترجمةَ أوديب ملكاً، الأكثر قرباً بالتأكيد إلى الأصل من ترجمة أنتيغونا التي أتت لاحقةً لها. والتي ربّما وضع الشاعرُ فيها من ذاته أكثر أيضاً، لا تخلو، مع ذلك، من الانحرافاتِ المدهشة عن نصِّ سوفوكل أحياناً. فهل هذه النصوصُ مثقلةٌ جميعها بالمعاني، وبالكثافة؟ أو على العكس من ذلك، هل ينبغي ألا نرى فيها إلا دليلاً على الثغرات التي كانت تتضمنُها معارفُ الشاعر، فيما يتعلق باللغةِ والحضارةِ اليونانية؟ ويبدو، إذا حكمنا على الأمور، بناءً على الحيرة التي وقع فيها عددٌ من الشارحين الأكثر اطلاعاً، سواء تعلّق الأمرُ ببيسنر، أو ببيدا أليمان، أو بشاد فالت، أو بكارل رينهارت[١]، يبدو أنه ليس من شأننا أن ندخل في هذا الجدل،

(١) فريدريك بيسنر، ترجمات مولديرلين عن اليونانيــة. ت. ب. ميتزلــر، شــتوتغارت، الطبعة الثانية، ١٩٢١ (بالألمانية).

بيدا أليمان: هولديرلين وهيدجر، ترجمة ف. فيدييه. P.N.F، ١٩٥٩. فولفغانغ شادفالت: سوفوكل، أوديب، وأنتيغونا- بالألمانية لفريدريك هولديرلين. دراسة – شادفالت، العدد ١٦٢ من Fischer Bucheri، فرانكفورت ١٩٥٧ كارل رينهارت: «هولديرلين وسوفوكل» من كتاب: هولديرلين- مساهمة في فهم عصرنا. Woher, Siebech. Tubingen

وكمثال على صعوبة هذا الجدل، ليس بوسعنا إلا أن نذكر أنه لا يمكن في رأي بيسنر أن نتعرف في ما ترجم عن سوفوكل «رغبة أسلوبية موجهة بصورة موحدة الدلالــة» (المرجع المذكور، صفحة ١٦٩ وما يليه). أما بالنسبة لبيدا أليمان، فإذا كانــت كافــة الانحرافات تأخذ اتجاهاً محدداً جداً، فرأي بيسنر لا يمكــن الإبقــاء عليــه (المرجــع المذكور)، صفحة ٥١).

وأنه ليس بمقدورنا إلا أن نُعيدَ إلى الأذهان المبادئ التي تأكدّت بوضوح والتي استرشد بها الشاعرُ في مهمته. وإذا أخذنا ببعض الرسائل الموجهة إلى ناشرة فليمانز، أو ببعض اللّف في كتاب: ملاحظات حول أنتيغونا، فإن هوليديرلين قد حدَّد لنفسه هدفاً مزدوجاً وهو جعلُ الفن اليوناني «حيّاً»، وأكثر مطابقة لمتطلبات الجمهور المعاصر، والعالم الهسبيري[1].

«إن الفنّ اليوناني الغريب بالنسبة إلينا، بسبب اللباقة الوطنية، وبسبب الأخطاء التي ارتضاها دائماً، بطريقة من الطرق، آمل أن أقدمّه إلى الجمهور بصورةٍ أكثر حياةً من المعتاد. وذلك بإبرازٍ أكبر للعنصر الشرقي الذي استنكره الجمهور، وبان أصحِّحَ عيبه الفنيَّ حيثما وُجد»[2]

إن عظمة الفن اليوناني كانت في الانتقالِ من انتمائه انتماءً في مستوى واحد إلى الحماسة و«الصاعقة»، الانتقال إلى التصوير الواضح الذي يصنعُ قوة هوميروس: إن الفن الإيطالي القديم الذي يريدُ هولديرلين أن يعارضه به لابدّ له أن يقطع مسيراً معاكساً وهذا، كما كان الشاعرُ يقولُ أيضاً في رسالته إلى بوهليندورف بتاريخ ٤ كانون الأول ١٨٠١ «لأنّ الاستخدامَ الحرَّ لما يخصُّنا هو أصعبُ ما في الأمر.». وإجمالاً، فإن الشاعر كان يريدُ، أثناء ترجمته لأوديب وأنتيغونا، أن يرجعَ أدراجَه على الخطا التي خطاها سوفوكل،

---

(١) هسبيري هو الاسم الذي كان اليونانيون القدماء يطلقونه على إيطاليا. (فمعناه هنا إذن: إيطالي قديم) وفي رسالة يكتبها هولديرلين إلى صديقه بوهليندوروف في ٤ كانون الأول ١٨٠١، (في ملاحظات حول أوديب، الصفحة ٩٧ وما يليها. يطرح الاختلاف الجذري الذي يفرق بيننا وبين الإغريق على هذا النحو: «إنه بالضبط وضوح العرض الذي هو طبيعي أصلاً بالنسبة إلينا، مثل الصاعقة بالنسبة للإغريق» وانطلاقاً من هذا التعارض، فإن ميزة الفن قد تكون في الواقع هي تجاوز ما هو طبيعي، للالتقاء في الحد الأقصى، بما يبدو متعارضاً مع الطبيعة.

(٢) رسالة كتبها هولديرلين إلى ناشرة فيلمانز ٢٨ أيلول ١٨٠٣، راجع: ملاحظات حول أوديب صفحة: ٣٥.

وأن يتجاوزَ البساطةَ الفطرية التي كانت بساطته، وبساطة العالم الذي كان ينتمي إليه، ليصلَ إلى التفخيم المقدّس الذي كان من نصيب الإغريق، فيتمثّل جهدُه، والحالةُ هذه، ليس في أن يجعلَ النصّين الأساسيين «أكثر نبضاً بالحياة» إلى حدٍ ما فحسب، بل في أن يؤكد أيضاً على العنصرِ الشرقي الذي كان الشاعرُ اليوناني قد جَهِد للابتعاد عنه، وهكذا يصبح سوفوكل أكثر يونانية، وأقدرَ، بآن واحد، على أن يؤثِّر فينا، فتبدو الترجمةُ اتخاذاً لموقفٍ معين.

وعلى هذا الامتلاك إنما تدلُّ الملاحظاتُ حول أوديب، وهي التي، شأنُها شأن الملاحظات حول أنتيغونا، تُلقي ضوءاً متبايناً أشدَّ التباين على مأساتي سوفوكل، بلى على جوهرِ ما هو مأسوي، وذلك بأن تكتشف، في حدود ما يمكن وصفُه، كيف تقعُ المأساتان على العتبةِ المزعزعةِ التي تقودُ من البشري إلى الإلهي.

إن تقديمَ المأسوي يرتكزُ بصورةٍ رئيسية على ما يلي: إن المتعذر فهمُه، أي كيف أن الإله- الإنسان يتزاوجان، وكيف أن قدرةَ الطبيعة المفزعة، وأعماقَ الإنسان يصبحان، وقد التغى كلُّ حد، شيئاً واحداً في الهيجان. إن المتعذّر فهمُه يتمُّ تصورُه على النّحو التالي: أن صيرورة الواحد التي لا حدودَ لها، تتطهرُ بانفصالٍ لا حدودَ له[(١)]

تزاوجُ الإنسان والإله، وحدةٌ وانصهارٌ غير محدود، ثمّ انفصالٌ لا يقلُّ في لا محدوديته، لكلٍ منهما والآخر، هكذا كان يتبدى التعارضُ المأسويُّ الأمثل، ولا يمكنُ الإشارة إلى هذا التعارض بصورة أعنف، ولا التعبير بصورة أفضل عن البحث الغامض عما يمكن أنّ تكون عليه الحدودُ التي تدقُّ عن الوصف، والتي تفضلُ الإنسان عما يمكن لم يعدْ إنساناً. وعن فكرة هذه المنازعة، وعن فكرةِ هذه المنازعة، وعن غرابةِ الذي انتُزِعَ من ذاتة قبل أن يُنْتَزَعَ من مرتبة الآلهة، إنّما تصدرُ كلُّ أفكار الشاعر حول إحدى المأساتين، وكليهما.

---

(١) ملاحظات حول أوديب، ملاحظات حول أنتيغونا، صفحة: ٩٩.

وهكذا، يتّضحُ، بالنسبة إليه، أن اللحظة الأسمى في كلِّ واحدةٍ من القصيدتين هي على وجه التحديد لحظةٌ خاوية، وهي ليست أيضاً لحظةَ توازنٍ، بل لحظة انتزاع، وهي ليست كذلك لحظة ما يمكن أن يُقال، بل لحظة ما يُفلتُ من كلِّ نظرةٍ، ما عدا نظرة المأساة والقصيدة:

إن النقل[1] المأسويَّ في الحقيقة فارغٌ تحديداً؛ وهو النقلُ الذي تتوفرُ له العلاقةُ أقلَّ من غيره. وبواسطته، وضمنَ التعاقبِ الإيقاعي لضروبِ التصوير، حيثُ يُعرضُ النقلُ، وهو ما يسمى في وزن المقاطع اللفظية. الوقف، فإن الكلامَ الصرفَ، التعليق اللا إيقاعي، يصبح ضرورياً للقاءِ التغيّر والتبادل في ضروب التصوير. وكأن ذلك اللقاءَ هو انتزاعٌ من الإيقاع، وصولاً إلى قمةٍ لا يعودُ يظهرُ فيها حينذاك تغيُّر ضروب التصوير بل التصوير بحدّ ذاته.

إن هذا الكلام كلامٌ صعبٌ، لأنه ما من وسيلةٍ للحديث بصورةٍ سهلةٍ عمّا هو صعبٌ بحدِّ ذاته، وما من وسيلةٍ أخرى لإيضاحِ انثناءٍ للتناقض، الذي يُرادُ التغلُّبُ عليه، في لحظةٍ من اللحظات. إن «النقل» المأسوي الذي يتمُّ إدراكه على هذا النحو هو تلك اللحظةُ التي يجري فيها الانتقالُ من البشري إلى الإلهي، وهو الانتقالُ الذي يتبعُه حالاً الانتزاعُ المتناظرُ معه، والذي يمكن حدسُه بصورةٍ أفضل مما يكنُ قولهُ، بحيث أن تلك اللحظة مهما تكن لحظةً رئيسيةً، لا يمكن لها أن تظهرَ إلا كنقصٍ في التصوير، أو على نحوٍ أكثر مفارقةً أيضاً، باعتبارها لحظةً لا يمكنُ التصويرِ أن يُعطى فيها إلا لذاته، من خلال النقصان:

إن اللحظة الأكثر عرضةً للخطر أثناء أحد الأيام، أو في أثرٍ فني معين، هي حينما ينتصبُ روحُ الزمن والطبيعة، أي ما هو سماوي، وما

---

(١) الكلمات التي تحتها خط تحمل علامة التشديد في النص الأصلي، وهي مطبوعة بحروف مختلفة عن غيرها. (المترجم ز.ع).

يُمسكُ بالإنسان، وبموضوع اهتمامه، حينما ينتصبُ وجهاً لوجه أمام قمةِ التوحُّشِ، لأن الموضوعَ المحسوس لا يصلُ إلا إلى منتصف الطريق، في حين تتنبّهُ الروحُ في أعلى قدرتها حيث يحترق النصف الثاني.

وهكذا، فلا ينبغي أن نُدهَشَ من أن هولديرلين يعتبرُ مقطعَ العرّاف هو لحظة الوقف الشعري، وهذا ينطبق على مأساة أوديب كما ينطبقُ على مأساة أنتيغونا:

يدخلُ تيريزياس في مسارِ القدر، وهو يتطلّعُ إلى قدرةِ الطبيعة التي تنتزعُ الإنسان بصورة مأسويةٍ من دائرةِ حياته، عند النقطة الوسطى من حياته الداخلية، لكي تختطفه إلى عالمٍ آخر، إلى دائرة الموتى الغريبة(١).

وفي الحالتين، لا يحدثُ شيءٌ سوى الكلمةِ الكاشفة، وعبورِ النور فقط، غير أنه نورٌ يُعمي الأبصار، ويرفض البطلُ، سواء كان أوديب أو كريون، أن يثبِّتَ نظره فيه. إن الرسالةَ باطلةٌ في الحالتين، ومن المتيسّر لنا أن نشيرَ إلى أن مشهدي اللقاء هذين لا يُفيدان في شيء في السّير الإجمالي للحبكتين. إن ما يُعطى في التصوير، على هذا النحو، ليس إذن سوى المجابهة، سوى المعقولية، ورفض المعقولية، الوحي ونفيُه، مع أن أوديب (كما هو كريون في أنتيغونا كذلك)، برغم كل قوة المقاومة التي يُبديها أمام الوضوح الذي يُلغيه، لا يمكنه أن يصنع شيئاً إلا باتجاه ذلك الوضوح الذي يُلغيه»، وهكذا فليس لدى الإنسان ما يُشغِلُه، خلال زمن معين، سوى أن يبقى واقفاً، ومُمتَحناً ومتشنّجاً معاً في رفضه لحدود ذاته، وإمكاناته، بين الحدس الذي يقودُه إلى الوحي، ورغبته الجامحة، والغبية إلى حدٍّ ما، في أن يحافظَ على سلامةِ وعيه لذاته، كما سيقول هولديرلين أيضاً.

هذا التأويلُ الرؤيوي لمأساة أوديب باعتباره تزواج الإنسان والإله، يعقُبه الفراق بينهما، بحثٌ يُعبِّرُ عن ذاته، ونحن نرى ذلك. إنه بحثٌ عن

---

(١) ملاحظات، الصفحة: ٥١.

ماهية التحديد النهائي للإنسان، وهو أيضاً بحثٌ عن ماهيّة جوهرِ المأسوي الذي يعبّر عن هذا الجوهرِ وحده. إن علمَ الجمال والعلمَ الروحاني يبدو أنهما يلتقيان حينذاك في استفهامٍ محمومٍ مشترط يرتبطُ «ظهوره» بصمتٍ معين، إذا استخدمنا مجدداً أحد تعابير الشاعر مرَّة أخرى أيضاً. إنه صمتُ القصيدة، في لحظة الوقف الشعري، أو صمتُ تكوينِ المفهوم، حين ينبغي تحديدُ الإنسان. وفي الحالتين، فإن ما يتخفى علينا، وما يكشفُه لنا هولديرلين بعد سوفو كل هو، بآن واحد، محتوى نزاعٍ نستشعرُ بصورةٍ سيئة في أي مستوى يقعُ، وسُموِّ هذا النزاع.

وإن لم تتوفر المقدمةُ الواسعةُ التي كان الشاعرُ الألماني ينوي كتابتها لترجماته لأوديب وأنتيغونا، فقد استطاع، على الأقل، أن يوضحَ، على طريقة موشورٍ معين، ذلك الموشور الآخر الذي كان مأساة أوديب، ليستخرج منها ذلك الاندماجِ الذي يتحقّقُ في لحظةٍ من اللحظات، في قلب التضاد ذاته، باعتباره قوةً رئيسية، والذي لا يعودُ بوسع الإنسان والبطل بعده أن يجدا لنفسيهما قدراً آخر غير قدر مواجهةِ إعراضِ الإله القاطع عنهما، في الصّفة المفعمةِ بالحرارة والنشاط لغيابهما الشخصي، ولنسيانهما الشخصي(١).

نيتشه:

ربما كان من المشين أن نرى مسألةً من مسائل علم الجمال حُمِلَتْ على محمل الجدّ إلى درجةٍ كبيرة، إذا لم نعرفْ كيف نرى في الفن شيئاً آخر غير تسلية ثانوية، وغير رنين الجلاجل الذي لافائدة منه، والذي يرافقُ الجد في

---

(١) وهكذا ففي هذه القصيدة المسماة قدر الشاعر، استبدل بالبيت التالي: «طالما لا يفتقر إلى الله» بيت معاكس له: «حتى يعينه افتقاره للرب»، ويمكن أن نتبع موريس بلا نشو حين يؤكد أن هذا التشنج، تشنج وضوح رحيل الإله، والذي هو تجربة أوديب قبل المرحلة النهائية في كولون، يُبقي على حضور المقدس، أو كما يكتب، يبقى على «حميمية التمزق الذي هو المقدس» («مسار هولديرلين» في مجموعة: الفضاء الأدبي، طبعة غاليمار، ١٩٥٥، صفحة ٢٨٩).

الحياة (...) إني مقتنعٌ بأن الفنَّ هو المهمة العليا والنشاط الميتافيزيقي حقاً لهذه الحياة.

إن هذه الكلماتِ التي يُهدي بها نيتشه بحرارة ريشار فاغنر بحثه حول «ولادة المأساة» تبيّن دفعة واحدة حدود ما سيكونُ عليه تفكيرُه فيما يتعلق بنوعٍ أدبي يبدو له كما يبدو لهولديرلين، نوعاً يحتوي على المفارقة دون كافة الأنواع. وهنا أيضاً، فإن ما يبدو مفتاحَ مؤلّف سوفوكل، ومفتاح التفسير الذي يقدمه نيتشه له في نفس الوقت، يكمنُ في التأكيد على تباينٍ في قلب القصيدة، وصورةُ بقعِ الظلّ التي تمنعُ البصر من تلقّي انبهار الشمس هي الترجمةُ العنيفةُ والمتناقضةُ لهذه القصيدة.

عندما نجهدُ بقوةٍ للتحديقِ بالشمس، ونزيحُ نظرَنا عنها، مبهورين، نرى أمام أعيننا بقعاً ذات لونٍ قاتم، هي نوعٌ من ترياقٍ ضدّ الانبهار، وعلى العكس من ذلك، فإن هذه التجلياتِ المضيئةَ لأبطالٍ سوفوكليين، والصفةَ الأبولونية لدورهم هي انعكاساتٌ ضرورية للنظرة التي سبرت غورَ الطبيعة المرعب، إنها بصورة ما بقعٌ مضيئةٌ لابد لها أن تشفي البصرَ الذي جرحه الليلُ المخيفُ.

الظلمة والنورُ، هاويةُ الطبيعة التي لا طاقةَ لنا بها، وشفافيةُ القصيدة التي لا طاقة لنا بها، وديونيزوس الذي يخضعُه أبّولون، إن ذلك قد يجعلُنا نظن أن النزاع يبقى هنا نزاعاً جمالياً ليس غير، في حين أنّه لا يفتأ يستر التوتُّر الأقصى لاجتماع المتناقضات، على المستوى الأخلاقي والميتافيزيقي: «إن روحاً نبيلةً لا يمكن أن تقع في الخطيئة»، وما يجري استحضاره إنّما هو الاقترانُ الذي يحوي مفارقةً بين الخطيئة والطهارة... وفي مواضع أخرى، لغزُ الطبيعة التي يرمز إليها أبو الهول الذي لا يمكن لسرِّه أن ينكشف إلا بشيءٍ من اللجوء إلى ما يُخالفُ الطبيعة، أو بالفعالية في «أوديب ملكاً» والتي توضعُ بمواجهة «السّلبية» العليا، وكأنها وجهٌ متبدِّلٌ آخر لأوديب في كولون. إن التفسيرَ يستخرجُ أبداً المفارقةَ الشعرية التي يتوصلُ النظام بواسطتها إلى

أن يتوضّع على الفوضى. أو كما يكتُب نيتشه أيضاً، «الأنغام السّوفوكلية» التي تتوضع على تجربة الهاوية. وهكذا فلا ينبغي لنا أن ندهشَ من انّ الفيلسوفَ يلقي نظرةً متميّزة حول ثاني مأساتي أوديب، كما كان قد فعل هولديرلين، وأكثر بكثير من غالبية المؤلفين المسرحيين الذين يريدون أن يلائموا بين أعمال سوفوكل وأزمنةً أخرى. وبنفس الطّريقة التي تبدّى فيها الإحساسُ الحاد برحيل الإله للشاعر الألماني الشاب، وكأنه التعبير الوحيدُ الممكنُ عن احترام الذات بمواجهة المقدّس، وتحت تأثير انقلاب للقيم له أساسٌ مماثلٌ، فإن سلبيةَ أوديب في مسرحية أوديب في كولون كانت تُستَشْعَرُ باعتبارها فعاليةً عُليا.

ولكن ما أهمية لونّيات المفردات المستخدمة هنا، لا بل ما قيمةُ نوعيتها وعمقها، فنيتشه، شأنه شأن الشاعر، لا يمكنُه أن يتصوَّرَ المأساة اليونانية، وعملي سوفوكل عن أوديب بصورةٍ خاصة، إلا باعتبارها التعبيرَ المتميّزَ عن نظرة مزدوجةٍ ومتباينةٍ، من غير أن تكون نظرةً ملتبسةً حول قممِ الإنسان. وهنا، عند الفيلسوف، كما هو الأمرُ هناك عند الشاعر، وإن كان ذلك بعبارات أخرى، تركّز الفكرُ النقديُّ على عمل سوفوكل، وتغلغلَ فيه بحيث قام مقامه، واستخدمه كأساسٍ نظري للتفكيرِ الجمالي والميتافيزيقي.

من خلال هذين المثالين المتميّزين بالقياس إلى أمثلة أخرى أقل شهرةً وقد ارتبطت بهما بصورة ما، كمثال القراءة القيّمة التي قدّمها كارل رينهارت حول سوفوكل، أو مثال فن الشعر لأرسطو، أو علم الجمال لهيغل واللذين يستندان إلى مأساتي سوفوكل المكرَّستين لأوديب أقلّ مما تستندان إلى الفن المأسوي عموماً، من خلال هذين المثالين، فإن فكرةَ النّزاعِ المستحكم، النزاع بين الإنسان وذاته، أو النزاع بين الإنسان وما يتجاوز الإنسان هي الفكرةُ التي يحافَظُ عليها. فما أهميةُ خصوصياتِ المفردات المستعارة هنا، سواء كانت صراعَ أبولون وديونيزوس بالنسبة لنيتشه، أو كانت تزاوجَ الإنسان والإله بالنسبة لهولديرلين، فلم يجرِ الرجوعُ هنا إلى المأساة، إلا لأنها تجرّأت على

تقديم أكثر الألغاز استغلاقاً على الحلّ تقديماً واضحاً جداً. لقد أمكننا أن نقولَ، بصدد الأسطورة، وبصدد مأساتي سوفوكل على حدٍّ سواء، إن النزاعَ فيهما نزاعٌ مثلّثي، ولكنه خصوصاً نزاعٌ أوّلي يدورُ على صعوبة أن يكون الإنسان إنساناً أمام الحياة، وأمام الموت، وأمام ما لم يعد إنساناً؛ أما التمزقُ أو المفارقةُ فقد كانا يظهران كذلك بحيث طَرحت المأساةُ نفسها على هذا النحو باعتبارها مثيرةً للأسئلة بصورة أساسية، دون أن يكون ممكناً أن تتلقى جواباً آخر غير الجواب الجمالي. وهذا بلا شك هو السّببُ في أن الأفكارَ التي اختارت حياة أوديب مركزاً ووسيلةً لها، تصدرُ جميعُها عن الدهشةِ نفسها أمام الخارق الذي يحقِّقُه شعرُ التأليفِ بين التناقضاتِ الخاصةِ بالحياة، أيّاً كانت هذه الأسماءُ التي تحملُها هذه التناقضات، خلافاً للوجلِ الفاضحِ للاقتباساتِ الجديدة، أو الضروب الأدبية الجديدةِ لتناول المؤلفات القديمة. ولا يمكننا هنا إلاّ أن نستشهدَ بالصفحة الجميلة لهيغل حول الطبيعة المزدوجة للنزاعِ المأسوي وانسجامه- بموجب مبدأ التميُّز الذي يخضعُ له كلٌّ ما يتطورُ في العالم الواقعي، فإن القدراتِ الأخلاقية التي تكوّن طبائعَ الشخصيات[١] مختلفةٌ في بادئ الأمر من ناحية جوهرها، وتجلّيها الفردي. بالإضافة إلى ذلك، فإذا كانت هذه القدرات الخاصة، مدعوةً إلى الفعل علانيةً، ولتتحققَّ كهدفٍ محددٍ لعاطفةٍ إنسانية معينةٍ تدفعُ إلى الفعل كما يقتضي ذلك الشعر المسرحي، فإن توافقها يتقوّضُ، ويدخلُ بعضها في صراعٍ مع البعض الآخر، وتنفجرُ عداوتُها بشتى الصور. إن الفِعلَ الفردي يجب أن يُمثِّل، في ظروف محددة، هدفاً أو بطلاً رئيساً. فيثيرُ البطلُ، في هذه الشروط بالتحديد، في قراره الذي ينفي كل قرار سواه، يثيرُ بالضرورة، العاطفةَ المعاكسةَ ضده، ومن هنا، تتولّدُ نزاعاتٌ شرسة[١]. إن المأسوي، أصلاً، هو في أنّ كلاً من الطرفين المتعارضين إذا نُظر إليه في ذاته، وفي إطارِ نزاعٍ كهذا، يعتبر الحق إلى جانبه. غير أنهما، من جهة أخرى، ولكونهما لا يستطيعان أن يحقّقا ما

(١) الكلمات التي تحتها خط مكتوبة بحروف طباعة مختلفة في النص الأصلي. (المترجم ز. ع).

هو حقيقي وموضوعي في هدفهما وطبعهما إلا باعتباره نفياً وانتهاكاً للقدرة الأخرى المحققةِ أيضاً، يجدان أنهما، برغم أخلاقيتهما، أو على الأصح، بسببها، قد انجرّا إلى ارتكاب أخطاء معينة[1].

إن هذا النصَّ لا يمكن أن يصحَّ على أنتيغونا فقط، بل يصحُّ أيضاً على معارضة أوديب للطريق التي يفتحها تيريزياس، وعلى أيةِ مأساة، وهو نصٌّ يضيفُ إليه هيغل قولَه إن هذا النزاع «لا يمكنُ تسويغُه، ولا يمكنُ إضفاءُ الشرعية عليه، إلا إذا انحلّ إذا كتناقض» أي حين تُتيحُ الخاتمةُ الرجوعَ إلى الانسجام حتى لو كان ذلك، بواسطة تدميرِ كافة الفرديات الموجودة.

ومن ناحية أخرى، فقد كتب بيير - جان جوف، وهو يفكرُ بعقدة أوديب أكثر مما يفكّر بالأسطورة، وإننا لنعثر على الأوديب المأسوي تحت هذه الكلمات، كتب: «لا شيء يُنسينا بعد الآن أننا نزاعٌ غير قابل للحل بين خطين، ترتبطُ بأحدهما حرارةُ الكائن، وبالآخر، التطور العقلاني للشخص، وأن انفجاراً باطنياً (لأنه كان لابدّ لنا أن نجهدَ كثيراً لنتخلص من الحتمية الحيوانية)، يظل ممكناً دوماً، باعتباره خطراً على حياتنا الداخلية»[2].

وهكذا يتبدى لقاءُ القصة الأسطورية، لقاءُ فنٍ أدبي معين، ونظامَ الحياة، والوعي الذي يمكنُ أن يكوّنَه الإنسانُ المعاصرُ لهذه الأمور، وكأن ذلك يتجلى بما يسبّبه رجعُ الصّدى، أو انعكاسات المرايا. وبواسطة تبدّل نظام الخطاب فقط، فإن الحقيقة الأسطوريةَ التي تحتويها القصيدتان السوفوكليتان لا تزالُ ترتعشُ، ولا تزالُ لهذا السبب بالذات، تُبَذَرُ توسُّعاتٌ جديدةٌ لا نهاية لها. ولكن الغريبَ في الأمر هو أن المؤلفين المسرحيين ليسو هم الذين كانوا أكثر

(١) أورد هذا المقطع كودوس، صفحة: ١٣٩.

(٢) بيير - جان جوف «اللاشعور، والروحية والكارثة»، مقدمة: الغرق الدامي باريس- غاليمار، ١٩٦٦، صفحة: ١٤٠، كانت هذه المقدمة مرافقةً للطبعة الأولى للغرق الدامي، طبعة: الكراسات الحرة، ١٩٣٣.

تحسساً بتوازن المتضادات الملغز، والذي حققته خلال زمنٍ ما الأساطيرُ البدائية، كما حققته مأساتا سوفوكل، وهو التوازُن الذي منحها بصورةٍ ما عمقَ المجال. والسبب في ذلك ربما هو أنه لم يكن بإمكان أحدٍ أن يكون سوفوكل، بعد سوفوكل. وكما يدفعُنا إلى الظن مثالُ الآن روب- غرييه، فإن بقاءَ أوديب مرتبطٌ، بالنسبة لعصرنا، باكتشافِ مفرداتٍ جديدةٍ، سواء كانت مفرداتٍ روائية أو مقاليّة، أو ارتبطت، على العكس من ذلك، بنطاق الإبداع والفكر، أقل مما ترتبطُ بنطاق الحياة، أو بمرتبة الشيء المعاش. ولابد لنا، والحالة هذه، أن نتجه صوبَ التحليلِ النفسي الآن، لأن التحليلَ النفسي بلا شك هو الذي دوّن مجدداً تلك القصةَ، قصة أوديب، ولأنه قام بذلك بصورة عميقةٍ إلى حدٍّ كبير، بحيث انزلقت اللغة الأدبية، حين تناولت الأوديبَ مجدداً، مع روب- غرييه، وعددٍ من المؤلفين الآخرين[١]، انزلقت من المسرح إلى الرواية، وذلك بصرف النظر حتى عن أي إدراك واضح من قبلهم لذلك.

---

(١) كذلك هي الحال مثلاً، بالنسبة لرواية «الجادات المحيطة» لباتريك موديانو (طبعة مينوي ١٩٧٠)، ففي هذه الرواية، يظهر بصورة جد متعمدة الأوديب كما يظهر البحث عن الوالد، على نحو أكثر دقة، وأكثر جزئية، مع أن أوديب لا يسمى فيها إطلاقاً.

من الأدب إلى العلوم الإنسانية

مرجع معاصر: الأوديب

لا يمكن أن تُختَتم هذه الدراسةُ إذن دون أن يُستدعى إلى الأذهان المكانُ الذي تشغله الأسطورة الآن، في العلوم الإنسانية. ويبدو أن أوديب، في الواقع، قد كفّ عن الانتماء بصورة خاصة إلى الخلقَ الأدبي، ليُخصِبَ نماذجَ أخرى من الخطاب، ومن الأفكار، كما لو أن انعطافاً قد حدثّ في طريقة النظر إلى البطل، وإلى قصته، وهما الأمران اللذان انتقلا من كونهما موضوعاً للحديث الأدبي، فأصبحا موضوعاً علمياً، ونمطين في التفكير بنفسِ الوقت. إن في ذلك انزلاقاً فريداً يبدو أنه قد أصابَ أسطورة أوديب أكثر مما أصابَ هذه الأسطورة اليونانيةَ أو تلك، ويبدو من الصّعب ألاّ نتوقف عند هذا الانزلاق، دون أن نشيرَ مع ذلك، إلى أن هذه العطفة، خلافاً للظواهُر، ليست على الإطلاق قطيعةً مع الغرض الأولي للدراسة التي شرعنا بها في هذا الكتاب. إن كلَّ الأمور تجري، في الواقع، كما لو أن هذا الدخولَ، دخولَ أسطورة أوديب في صُلبِ العلوم الإنسانية، أو في صُلبِ، اهتماماتٍ جديدة، كان لا بدّ له أن يكون له أوسعُ تأثيرٍ على النوعية العميقة للخلقِ الأدبي، ولو بصورةٍ غير مباشرة، وكما لو أن هذا التغيُّيرَ في باب الخطاب، الذي يعبِّرُ عن نفسه فيه بصورةٍ متميّزة، كان لا بدَّ له أن يؤدي إلى تبدُّلٍ في الأدب ذاته.

إن استمراريةَ الأدب ليست موضعَ جدلٍ، ولكن الدافع يجب البحث عنه الآن خارجَ الأدب. إذ لم يعدْ ممكناً أن يكون الكلامُ على أوديب وقفاً

على المؤلفين المسرحيين وحدهم وأسطورة أوديب، مثلها مثلُ الأساطيرِ اليونانية الأخرى، وأكثر من ذلك أيضاً، بسبب الصدى التي تمكن التحليلُ النفسي من أن يتركه في الوعي الحديث، قد غدت مرجعاً يسيراً وشائعاً لأكثرِ الأفكار تنوّعاً.

ويكفي أن نذكر مؤلّفاتٍ مختلفةِ النبرةِ، والموضوعِ، والغرضِ مثل مؤلّف: الحياة اليومية في العالم الحديث[١] لهنري لوفيفر، أو مؤلّف قضايا الرواية الحديثة[٢] لجان ريكاردو لنقتنعَ بذلك. إن أوديب لا يجري الاستشهادُ به في كلِّ موضعٍ فحسب، ولكنه يوجّه التفكير في كل مكان. وما قدّمه جيل – دولوز، وفيليكس غوتارّي في كتابهما الذي يحمل عنوانَ الرأسمالية والفُصام – أوديب – المضاد – [٣] هو أكثر من إنكار لما قلناه، بل هو إثباتٌ جديد، ولكنه إثباتٌ سلبيٌّ، في الحقيقة. وفي الواقع، فالمؤلِّفان لا يبتغيان في كتابهما تطهيرَ مجتمعنا من قبولِ أوديب، إلاّ أنهما يتبيّنان وجودَه في كل مكان، وحين يعيد جورج رايّار إلى الأذهان الدورَ الذي يأخذه البطلُ المأسوي في رواية توزيع الزمن لميشيل بوتور، فإن ميلاً كبيراً يراودنُا لنرى معه أننا لم نعدْ نعرفُ من الآن فصاعداً هل الأسطورةُ هي التي تولِّدُ الفكُر، أم الفكرُ هو الذي يولِّدُ الأسطورة[٤] وعلى أية حال، فمسألةُ مستقبلِ أسطورةِ أوديب إنّما تُطرحُ بهذه العبارات: المسألةُ مزدوجةٌ، لأنها تعني مرتبةَ المعرفةِ، ومرتبةَ الأدب، وتعني بقاء أوديب في الأعمال الأدبيّة الآتية، وبقاءَها في وعينا.

---

(١) هنري لوفيــڤر، الحياة اليومية في العالم الحديث، طبعة غاليمار: ١٩٦٨.

(٢) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، طبعة سوي، ١٩٦٧، صفحة ١٧٦-١٧٩.

(٣) جيل دولوز، وفيلكس غوتاري: الرأسمالية والفصام – أوديب – المضاد.

(٤) «مثال» جورج رايار الذي يعقب رواية توزيع الزمن لميشيل بوتور، طبعة مينــوي، ١٩٥٧ صفحة: ٤٨٤، «لسنا وحيدين إطلاقاً بقدر مــا نظــن: إن تيزيــه وأوديــب، وكريون يظلون نماذج بالنسبة إلينا، والمؤلفات الخيالية التي يدرجهم فيها ميشيل بوتور هي بالنسبة إلينا تصاميم أولية نصوغ الواقع بحسبها.

هل كفّ أوديب الذي يُذكَرُ في كل مكان، ويُستَشْهَدُ به في كل مكان، وهو كلّيُ الحضور، كما يبدو في الفكر المعاصر، هل كفّ بسبب ذلك عن أن يكونَ بطلاً مأسوياً؟ هل كفّت قصةُ حياته المضطربة عن أن تكونَ قصةً معينةً بالنسبة لنا، لا بل حبكةً معينة؟ وبما أن أوديب قد انتقل من كونه شخصيةً فنية، فأصبح الأوديبَ، وبما أن ما حدث له قد غدا غالباً مصدراً للتلميحات أكثر مما غدا حكايةً أو مسرحية، أفما يزالُ إنشاءُ الأدب ممكناً حوله؟ إننا نشهدُ هنا تغيراً في الباب هو أكثر التغيرات التي نلتقيها فظاظةً. ومن خلال العدد غير المحدود للتفسيراتِ التي أوحى بها هذا القسم من الأساطير اليونانية فإن ذكرَ الإنسان، والبطل المسرحي، الذي هو أوديب، يبقى نادراً جداً، وكذلك فإن التذكيرَ الشاملَ بالمحن التي لاقاها نادرٌ جداً، ومثالُ فرويد حول هذه النقطة لا يقبلُ الجدل. فلم يعدْ البطلُ، ولا قصةُ حوادثِ حياته تسترعيان الانتباهَ: إن التغيّر عميق، ويصيبُ الأدبَ ذاتَه بقدرِ ما يصيبُ العلوم، كما يصيب الفكرَ المعاصرَ بصورةٍ أعم. لقد مات أوديب باعتباره بطلاً -وإنه لأمرٌ متميّزٌ حول هذه النقطة أن تُسمّى شخصياتُ روب - غرييه، وت. س. إيليوت، أن تسمّى والاّس أو لورد كلافيرتون - ولا بدّ لأوديب أن يتخذ وجوداً جديداً، وأخيراً، فإن خطَّ سيره الذي لم يعدْ يبدو قادراً على إعطاءِ مادةٍ لقصص جديدة، بنفس القوة السّابقة، سيستمر بصورة جديدة. ويجدرُ بنا أن نتبيّن، في الواقع، أن دخولَ الأسطورة هذا في العلوم الإنسانية كان لا بدّ له أن يبدّل دورَ المادةِ الموروثة عن الأزمنة القديمة وحالتها، في قلب الأدب ذاته، ولكن بنفس الوقت، في حين كان تاريخُ الأدب حول أوديب يظهرُ كتاريخٍ لانحدارٍ طويل بعد سوفوكل، كما يوحي كيريني بذلك(١)، فإن تجدُّد الاهتمام الذي يؤكّد عليه عصرُنا بالمغامرة الأوديبية، والحدودَ التي أخذت تتدرجُ ضمنها بصورةٍ متميّزة، يمكن أن تبدو ملائمةً لقطيعةٍ صحيةٍ مع

(١) مقدمة لمسرحية أوديب أشرنا إليها سابقاً.

تقليد ينبغي أن نقرّ بأنه أصبح بالياً جداً. وربما يكون مسموحاً أن نتصوّر، أنه ستجري في أفضل الحالات، بفعل مجموعةِ انعكاساتِ العلوم الإنسانية على الأدب وبرجوعِ أوديب إلى الأدب، ستجري إثارةُ موضوعِ الانتهاءِ بهذا الشكل من إغراءِ اقتباسِ المؤلّفات القديمة العظيمة، لكب تُبْتَكَر، في النهاية، من جديد، مساراتُ أوديب في نطاق الأدب، وبصورةٍ ربما تكون أقل مداورةً من الصورةِ التي أمكن لروب – غرييه أن يقدمها بها.

مثالا التحليل النفّسي والأنتروبولوجيا:

وهكذا، تُفرضُ إذن ضرورةُ عطفةٍ عبر التحليل النفسي، وعبر الأنتروبولوجيا وعلى نحوٍ أعمّ، عبر هذه المظهر أو ذاك من مظاهرِ الفكرِ المعاصر، قبل أن نفحص ما يمكن أنت تصبحَ عليه الطرقُ الصَّعبة والجديدةُ لأدبٍ معين حول الأوديب الذي سيكون بلا تحفظ أوديب العصر الحاضر. غير أنه من الواضح أن أيَّ عرضٍ للعلوم التي اهتمّت، لأي سببٍ كان، بأسطورةِ أوديب، لا يمكنُ أن يجدَ مكاناً له في هذه الدراسة. إن للتحليل النفسي، وللأنتروبولوجيا، وللفكرِ المعاصرِ بأوسع ما فيه، استقلالاً وصفاتٍ نوعيةً تمنعُ من البحث فيها في مؤلّفٍ مكّرسٍ للأدبِ وحده، بحيث يكفي، والحالةُ هذه، أن نذكرها ذكراً، كما يكفي أن نؤكدّ على حضورِ الأسطورة الكلي في الكثير من الجهود الرامية إلى منهجية الواقع وإدراكه، ويكفي أن نلاحظ كم غدا أوديب أكثر حيويةً مما كان عليه قط بعد سوفوكل، حين تحرَّر، من ذكرى المأساة، ومن شيء من الكلاسيكية، ومن فكرةٍ عن اليونان طالما اختلطت، بالأسطورة... حينذاك فقط، سيكون بوسعنا أن نفحَصَ ما استطاع الفكرُ المعاصرُ، والتحليل النفسي خصوصاً، أن يستمدّاه من الأسطورة، ومن الأدب، وما لا يزالان يقتبسانه منهما، وكذلك بما يفترقان عنهما فيه.

لا مجالَ هنا لتعدادَ هذه العلوم جميعاً، مهما كانت أهميةُ إحالاتها إلى الأسطورة، ومن ناحيةٍ أخرى، فليس ممكناً، أكثر من ذلك، أن يدورَ الحديثُ،

في حدود هذه الصّفحاتِ المعدودة على تعريفِ هذا العلمِ أو ذاك. ولذلك ويتعينُ علينا أن نكتفي بألاّ نعرضَ إلاّ مثالين من بين أشهرِ الأعمال التي صدرت عن تفكيرٍ حول أوديب. وفي حين نؤثِرُ أن نحيلَ إلى مؤلفي هذين المثالين وإلى مفسرّيهم من أجل معرفةٍ أفضل لأعمالهما، فسنتمسّكُ بصورةٍ أساسية بتبيان طبيعةِ علاقاتهم بالأدب الذي يدورُ على أوديب.

وإذن فسنتوقفُ، عند فرويد، وعند كلود ليفي – شتراوس، فمن المؤكد أن مثالَ أعمالهما يسترعي الانتباه، في كلتا الحالتين. لقد وُلِد التحليلُ النفسي من التأمّل في الأدب، وفي أوديب ملكاً، فالتحليلُ النفسي، إن لم يكن شرحاً للمسرحية، فهو تعليقٌ عليها وكتاب «الأنتروبولوجيا البنيوية» المخصّصُ بأكمله لدراسة الأسطورة، قد انصرَف إلى دراسة الأسطورة وفرويد، أي الأسطورة، وسوفوكل وكذلك نصُّ فرويد على الأوديب. وسواء نشأ هذان العلمان من الأسطورة، أو ارتبطا بها كما يرتبطان بموضوعهما الخاص، فهما علمان يفرض فحصُهما نفسَه، مع أنه ليس لكلٍ منهما نفسُ الأهمية بالنسبة لحديثنا بلا شك.

ولا ينبغي، في الواقع، أن يغيبَ عن أنظارنا أنه، إذا استند التحليلُ النفسي بكامله إلى الأوديب، فإن الصفحات المعدودة التي كرّسها ليفي – شتراوس لأسطورة أوديب في كتابه الأنتروبولوجيا البنوية ليس لها إلاّ قيمةٌ عرضية، مهما تكن صفتُها الخاصةٌ من ناحيةٍ أخرى. وربّما نُهينُ المؤلِّفَ إذا اعتبرنا نظريةً ناجزةً بعضَ الملاحظات التي لم يطرحْها المؤلِّف نفسه، إلاّ لكي لا يتوقف عندها، إلاّ على أنها «بضاعةٌ رديئة»، كما يكتبُ هو نفسه بلذعة من الفكاهة، وهو لم يطرحْ هذه الملاحظات «للحصول على نتيجةَ معينةً بل (لكي) يوضحَ بأسرع ما يمكن آليةَ عمل الآلة الصّغيرة التي يحاولُ بيعَها للمتسكّعين»![1] إن التحليلَ البُنيوي لأسطورة أوديب، والذي يعرضُه

(١) الأنتروبولوجيا البنوية، صفحة /٢٣٥/.

ليفي – شتروس علينا ليس إلاّ توضيحاً لطريقةٍ معينةٍ، وقد يكون توضيحاً سهلَ التناول وخاطفاً، وهو مهما يكن مُهِمّاً، في آن واحد، بالنسبة لحديثنا، ولتطوّر علمه، ولتطوّر الفكر في عصرنا على نحو أعمّ، فلا يمكنُ اعتبارُه غايةً بحدّ ذاته.

وعلى النقيض تماماً من هذه الصورة العرضية في استخدام أسطورة أوديب لتوكيد مقصدٍ يتجاوزُها من كلِّ جانب، فالتحليلُ النفسي يبدو في أساسه وكأنه تطعيمُ قصة أوديب بهمومٍ علاجية. ويكفي أن نقرأ مجدداً مؤلّفاتِ فرويد الأولى ومراسلاته، أو ما يكتبُه بنفسه في كتابه: حياتي والتحليل النفسي، عن إعداد نظريته الخاصة لنقتنع بالقرابة الوثيقة بين أسطورةِ أوديب وعلم نفس الأعماق[١]. إن هذا العلمَ هو امتدادٌ لتلك الأسطورة. إنه تطبيقٌ لها، وأحد حدودها القصوى لقد تراكَبَ الشيءُ الذي يُبرهَن عليه، والشيءَ الذي يعْرَضُ عرضاً فقط. جاءت النظريةُ لتضاعفَ المأساة، وتؤكّدَ، تبعاً لطرقِ المراقبة السريرية، وليس تبعاً لطرق المجاز، مصيرَ الحب، ومصيرَ كل إنسان، من خلال مصير بطل المأساة المسرحي. ولم يكف فرويد أبداً عن الاحتكام إلى سوفوكل، وإلى شكسبير، كما يحتكمُ إلى مركز أفكاره، وبؤرتها، وهذا هو السّببُ في أنه يُسْتَحسَنْ أن نرجعَ إليه، وبالتالي إلى تلكَ اللحظةِ التي ينبعث فيها الفكرُ النظري من المأساة بشيء من التلمسِ للطريق، بدلاً من أن نرجعَ إلى خلفائه.

وفي الواقع، ما من شك أن أصولَ التحليل النفسي التي كانت ما تزال قريبةً جداً من مأساتي سوفوكل، هي، حول هذه النقطة، المرحلة الأكثر خصوبةً في تاريخه. ومن ناحيةٍ أخرى، فخيارُنا هذا، شأنه شأن الحدود التي يفرضُها، يبيحُه، بالإضافة إلى ذلك، وعلى نحو واسع، الذيوعُ الأكيدُ التي لا تزالُ الكتاباتُ الفرويديةُ تتمتعُ به اليوم، بحيث أن كاتباً مثل لانكان يُهدي

---

(٢) مرادف قديم للتحليل النفسي. (المترجم ز.ع)

كتاباته فقط كمنا يقولُ على هامش نصّه إلى أولئك الذين قرؤوا أعمال فرويد، وأعادوا قراءتها، وتشبّعوا بها، إن التحذيرَ الفريدَ، الذي أطلقته مارتا روبير، في مقالةٍ صغيرةٍ نُشرِت في مجلة لارك، يقدّم أيضاً بُرهاناً جديداً على ذلك، إذ أن الكاتبةَ كانت تؤكد على استحالةِ المضيِّ بعيداً جداً في البحثِ المتّصل بالتحليل النفسي، دون هجر الانفصال عن التحليل النفسي ذاته[١]. ومهما يكن من أمر، فيمكننا أن نعتبرَ، في المستوى الذي نضع أنفسنا فيه، برغم اختلافِ المدارس الحديثة وتعدُّدِها، أن التحليلَ النفسي واحد، وأنه يصدرُ بكليته عن الحدس الذي أتاحَ لفرويد ذات يوم أن يُدرك أن «الأسطورة اليونانيةَ قد التقطت دافعاً قسريّاً يقرُّ به الجميع، لأن الجميعَ قد أحسّوا به»[٢] وأن كل كائنٍ كان أوديب في يومٍ من الأيّام. وهكذا، فالتحليلُ النفسي، لكونه قد وُلِدَ من أسطورة أوديب، ومثُله الأنتروبولوجيا التي تصنعُ من الأسطورة عموماً موضوع دراستها، يميّزان الصورةَ التي أمكن لأوديب أن يستمرّ بها حينما لم يعدْ يحمله الأدبُ والمسرحيةُ.

وكذلك فليس من قبيل المصادفة أن يمكنَ لهذين العلمين أن يرتبطا بعلاقةِ قرابةٍ معينة، وأن تجمعهما خصوصاً نقطةٌ مشتركةٌ، وهي أن يرفضا أن يكون ممكناً لأي تفصيلٍ من تفاصيلِ نتاجاتِ الفكر، للنتاجات للاشعورية منها أو الواعية، أن يكون مجردّاً من الدلالة. إن التحليل النفسي، مثل الأنتروبولوجيا، كما يفهمها كلودليفي – شتراوس، يقبلُ أن يستندَ إلى الفن، وإلى العالم المحسوس، وأخيراً إلى عالم الوجدان، وما ذلك فقط لكي يجد فيها موضوعاتٍ جديدةً للدراسات، وإنما ليرفقها بالاستنتاجات، وأحياناً ليؤيدّها بها. وبالإضافة إلى ذلك، فإن ليفي – شتراوس قد أقرَّ بوضوح بحنينه إلى رؤية كافّة ممُكنات الإنسان منسجمةً بعضها مع بعض. وتدعو «خاتمة» كتاب:

(١) مارتا روبير، «لماذا فرويد»، مجلة لارك، العدد: ٣٤، الصفحة ٧١-٧٦.

(٢) رسالة إلى فيليس، بتاريخ ١٥ تشرين الأول ١٧٩٨، في كتاب: ولادة التحليل النفسي، ترجمة أنا بيرمان. P.U.F ١٩٥٦، الصفحة: ١٩٩٨.

الإنسان العاري، بصورةٍ صريحة جداً، إلى تحديد مكان قسمٍ من البحث على أرضيّةٍ معينة، يتبيّنُ فيها الفكرُ المجرّدُ، والمعرفةُ النظريةُ –وهما السبّاقان-، إنهما يعثران، بآنٍ واحد، وبحركةٍ متراجعةٍ لا تتعارض مع الحركة الأخرى، أنّهما يعثران على دروس لا تنضب من العالم المحسوسِ، والتي كانا يظنّان أنه ينبغي لهما أن يرفضاه»[1]. أما منهجُ فرويد، الذي يدأب على تقصّي تفصيلٍ من تفاصيل حُلمٍ مُفتَرِضٍ، أو تقصّي حركة تمثال موسى لميشيل – أنجلو، فهو ليس منهجاً مختلفاً بصورة أساسية. ويمكن، الحالةُ هذه، أن نظنَّ أن الهوَّة الموجودة عادةً بين الأدب والفن من جهة، والتفكير النظري من جهةٍ أخرى قد تمّ ردمُها، خلال فترةٍ معينةٍ بالنسبة للعلمين، وإذا كان من المثير أن نبحث عما تلتقي فيه الأسطورةُ والمأساةُ، والتحليلُ النفسي، وعما يختلفُ فيه بعضُها عن البعض الآخر، فيمكنُ أن ندركَ، بين الحين والحين، عبر الأدب، وكذلك عبر التحليل النفسي والأنتروبولوجيا، أن الشّيءَ نفسه هو الذي يُقال أو يُهمَسُ به، بأنماط متميّزة، وأنه قد يكونُ لا بدَّ من البحث، هنا بالذات، كما في كل نقاط تداخُل ضروب الخطاب الشديدة الاختلاف، لا بد من البحث عما يشكِّلُ نُواة الأسطورة نَفْسَها، بالنسبة إلينا، أبناءَ هذا العصر.

من إدانةٍ معيّنة إلى الترحل: الشك والكارثة:

كتب فرويد ذات يوم عن الأمريكيين الذين لعلّهم أظهروا احتفاءً ساذجاً بعضَ الشيء لدى استقبالهم له: «هؤلاء الناس لا يظنون أني أحملُ إليهم الطاعون»[2]. إن هذا الحكمَ والمريرَ الذي يُطلقه فرويد ضدّ معرفته وعلمه، يلتقي خاتمةَ «أوديب ملكاً» المشؤومة، في نفس الوقت الذي يبدو أنه يجدُ صداه في الصعُّوبة التي يكشفُها ليفي – شتراوس – وهي صعوبةٌ ذات طابعٍ منطقي وانفعالي معاً – في علاقة المبالغة في تقدير القرابة، والحطَّ من

(١) الإنسان العاري، صفحة: ٥٧٠.

(٢) أوردها برنار بينغو، «الطاعون»، مجلة لارك، العدد: ٣٤، الصفحة: ع

قيمة هذه القرابة، بين أسطورة أوديب، وكذلك بين بعض أساطير الزّوني، ومؤلّف سوفوكل:

الطاعون... كما كان فرويد يقول... إنّما هو طاعونٌ مبني على الالتباس، أو على التناقض الوجداني للحب:

«إن الذي يشكُّ بحبّه له الحقُّ في أن يشك، وحتى أنه مضطّرٌ لأن يشكّ، بكلّ شيئ سواه، وبما هو أقل شأناً بكثير من الحب».

وكان يحدثُ أيضاً لفرويد أن يستشهدَ بأقوال هملت ليسوّغ جنونَ أوفيليا، ويفسّرُه حسب علمه:

فلتشكّ بأن النجومَ مكوّنةٌ من النار

ولتشكّ بأن الشمس تدورُ

ولتخالجْك الريبةُ بحقيقة أني كاذبةٌ

ولكن لا تشكْ أبداً بأني أُحبك...[1]

إن الدرس الكبير الذي يريدُ التحليلُ النفسي أن يتلقاه من المأساة يرتبط بكون هذا الحكم بالشّك يكفّ عن أن يدورَ حصراً على هملت، وعلى أوفيليا، أو على أوديب، ليمتدَّ إلى كل الناس، وإلى كافّة ضروبِ الحب. فانطلاقاً من هذا اليقين بالأسوأ، فإن العالم يمكن أن يقعَ في الفوضى، كما هي الحال في مسرحية عطيل؛ فبعد أن أخذ البطلُ يشكُّ بنفسه أخيراً، يتوصّلُ إلى أنه لم يعدْ واثقاً بديديمونه، أو يتوصلُ إلى الشك بأن طيبةَ يمكنُ أن تظلّ طيبة عند باب قصر أوديب. إن الإطمئنانَ الذي كان لا بدّ لحيواتٍ معينةٍ من أن تُبنى عليه، يتحطمُ، ويتغلّبُ الشرُّ... وأول شيء أرادَ فرويد أن يقتبسه عن الأسطورة، وعن سوفوكل، وعن شكسبير، هو إذن أنه سيرى في التعطش إلى الحبّ، أفضلَ الخير وأسوأ الشر معاً.

---

(١) الأنتروبولوجيا البنيوية، صفحة: ٢٦١، انظر اللوحة في آخر الكتاب.

ولكي يكون التحليلُ النفسي طريقةً علاجية، فهو لا يصدرُ لذلك عن تشخيصٍ أقلّ تشددًا. إنه معاينةُ عزلةٍ مريرة، تأكيدُ عجزٍ، وهو في موازة ذلك معاينةُ الحاجة إلى الحب، ومعاينةُ صعوبة الحب، كما هو معاينةُ مخاطره. وهنا أيضاً، كما في المأساة، فإنّ وجهَ الأم، الذي كان ميناء المسافر، إذا أوردنا الصورةَ السّوفوكلية، ومحطّه، بعد ترحلٍ طويل جداً، يتبدّى، هو أيضاً، على أنّه موضوعٌ من مواضيع الشدّة والسقوط. ويظلُّ الحب بالتالي مطلقاً، يظلُّ هلاكاً، ثباتاً ودُواراً. غير أن سوفوكل لم يتردّدْ في أن يعرضَ في بداية مؤلّفه زوجين سعيدين وواثقين بنفسيهما، وحينما يجدُ أوديب نفسَه مجدداً بجانب جوكاستا، وقد اضطرب أكثر من اللازم، على أثر نزاعه مع كريون، فإن الطمأنينةَ تصبحُ موضوعَ بحثهما المشترك. ولكن هذه الوظيفة بالضّبط، وظيفةَ جوكاستا التي توفّر الهدوءَ والصفاءَ، هي التي تُنكرُها المأساةُ، بدءاً من تتمة الحديث، لأنه، في نفس اللحظة التي تُطرَحُ فيها المواساةُ، إنّما يتبدّى السمُّ الذي لا يمكنها ألا تخفيه، في لحظةٍ حادّةٍ من التهكّم المأسوي. إن الكلامَ الذي كان ينبغي أن يجلُبَ الطمأنينةَ يحدّد الدرجة الأولى من درجات الهلاك. ولا تستمرُّ ثقةُ الزوجين منذ ذلك الحين إلاّ من خلال القلق. وفضلاً عن ذلك، فليس يُعَرَضُ للناظر هنا انهيارُ حبٍ فريد، ولا فشلُ زوجين خاصيّن، بل يُعَرَضُ على الأصح التحريمُ على كلِّ رجل، أن يعثَرَ في جوكاستا على الصورة الكاملة للحب المطلق: ذلك الحبّ الذي هو حبُّ أمٍ، وحبُّ زوجةٍ، في آنٍ واحد. إن للفشل هنا إذن قيمةً عامة. إن فشلَ أوديب يصيبُنا جميعاً، لذلك فقد بدا أنه قد حدّد بالنسبة للتحليل النفسي المصيرَ المشتركَ الذي كان هو نموذجَه وقانونَه.

كتب بيغي «كلُّ إنسان سعيد فهو مذنب». وفي الواقع، فإن سعادة أوديب المجمّعة التي، يلتقي فيها الحبُّ الذي يحملُه الطفلُ لأمه، والحبُّ الذي يحملُه الرجلُ لزوجته، لا يجري ذكرُها أبداً إلاّ لكي تتحطّمَ مزقاً. إنها لا تُعرَضُ إلاّ لتُلفَظَ في عالم الظاهر. إنها المستحيلُ، وهي، وإن كانت التمثيلَ

الدقيق لرغبات الرجل، فهي، مع ذلك، ما ينبغي كبتُه. وإذن فحمرّمٌ على أوديب، كما على كلِّ إنسان – يحرّمُ علمُ نفس الأعماق، والوحيُ، لا فرق – أن يكون في آنٍ واحد غرضاً لحب الأم، وأن يكون البالغَ الذي فاز بمدينة طيبة، وبالملكة جوكاستا، بقوته فقط، وبقدراته وحدها. وهكذا، فإن الآلهة لم تسمحْ بهذا الاكتمال إلاّ لتُحسن تخريبه، ولم تعرضْه المأساةُ إلاّ لتندّد به. أما فرويد فلم يقلٌ شيئاً مخالفاً لذلك بدوره. لقد كشفت نظرتُه، التي سارت على هدي سوفوكل، القصور الأساسي للكائنات، وكشفت القانون الأساسي، لما كان يسميه بالإحباط، من خلال الكثير من الجهود العديمة الجدوى للوصول إلى جوكاستا. وقد كتب: «ليس اعتباطاً أن يصبح الطفلُ الذي يرضعُ ثدي أمه نموذجاً أصلياً لكلّ علاقة حبٍ»[1]. غير أنه كان يؤكد كذلك، بدءاً من الصفحة التالية، أن الطفلَ المهيأ للعُصاب هو ذلك الطفل الذي ليس قادراً على التخلّي عن الحب، خلال فترةٍ من الزمن، أوليس قادراً على إشباع نفسه بحبٍّ أكثر اعتدالاً[2]. ومثل الأسطورة، ومثل المأساة إجمالاً. والتي كانت تقولُ بتعذّر الوصول إلى إمرأةٍ واحدةٍ يمكنُ أن تكون أُماً وزوجةً في آنٍ واحد، فإن فرويد كان يحكمُ على الإنسان بالحب الجزئي.

ذلك إذن هو السببُ في أن علم النفس الفرويدي يشدّد على الغياب، على العمى، على الافتقار، وعلى انقباض الحيوات التي لا تحتوي مآثر أوديب الباهرة، وأخيراً على ما يسمى أحدُ أبحاث كتاب: ثلاثة أبحاث في نظرية الجنس، في عبارة ثقيلة «بالكرب الأصلي»[3] للطفل وللرجل. وعلم النفس الفرويدي، شأنه شأن المأساة، يندّد بالسعادة التي كان أوديب يطمحُ إليها، ولكنه يندّد بها حتى قبل أن تُمسَّ مسّاً. وينبغي للرجل، حسب رأي فرويد أن يجرّبَ

---

(١) ثلاثة أبحاث في نظرية الجنس، ترجمة عن الألمانية: روفيرشون جوف، طبعة غاليمار، ١٩٦٦، صفحة:١٣٢.

(٢) المصدر السابق، صفحة: ١٣٤.

(٣) المرجع السابق، صفحة: ١٣٣.

إذن، مثل أوديب، الانفصالَ عن الأم. يقول فرويد: «إن الرجل سيجد نفسه في نفس الموقف الذي يقفهُ طفلٌ غادرَ المنزلَ الأبويَّ الذي كان يشعرُ فيه بالكثير من الراحة والدفء»[١] ومن ناحية أخرى، فإن فرويد الطبيب ما فتىء يعلّم قائلاً: «إن الانفصالَ عن العائلة يصبحُ مهمّةً أمام كلّ يافع»[٢]، أو يعلّم، بصورة أكثر دقةً أيضاً، إن كلّ كائنٍ بشري يرى نفسه أمام مهمّة السيطرةِ على عقدةِ أوديب»[٣]. ومعنى هذا الكلام هو جعلُ قبول النقّصِ واجباً. ولم يكن بمقدور أحد أن يعبِّر أفضل من فرويد عن ضرورة ألاّ يكونَ المرءُ أوديباً.

إن الدّرايةَ بالتحليل النفسي تبعثُ على الحزن، كما كان يؤكد جان ستاروبينسكي، فهي تحكمُ على الإنسان بألاّ يلبي رغبةً وحلماً كانت الأسطورةُ والمأساةُ قد مثّلتهما بصورةٍ ساطعة[٤]. وهذا، بلا شك، هو السّبب في أن التحليلَ النفسي، الذي يدعو إلى الحياة، في حين كانت المأساةُ تحثٌّ على الخلاص، يبدو أحياناً وكأنه حكمةٌ، ويبدو الشفاءُ عن طريق التحليل النفسي وكأنه قبولُ حرمانٍ، والاقتناعُ بنقصٍ، والإقرارُ المسلّم به بمعاناةٍ. بيد أنه لا ينبغي أن نظنّ أن في ذلك قطيعةً مع الأسطورة. إن الشيء المشترك، في الواقع، بين المأساةِ والتحليل النفسي ليس الإلحاح على خطرِ الحب فحسب، وإنما أيضاً الإلحاح على الكارثةِ التي تهدِّدُ الحب. إن العُصابَ أو السّقطةَ تترصَدُ أولئك الذين يريدون أن يحصلوا على كل شيء. وذلك، بلا شك، هو السببُ في أنه لا يكفي أن نقول إن أبولون، في مأساةِ سوفوكل، يقتصُ من أوديب على خطيئةٍ طالما أخطأَ المؤلِّفون لأنّهم أسرفوا في تحديدها. ولا أهميةَ هنا، في الواقع، للكبرياء، ولا للغضب، لأن البطلَ يهوي في المأساة بسبب بلوغه ما ليس في نطاقِ الإنسان. وهكذا، فالغريبُ هو أن أسطورة أوديب،

---

(١) مستقبل الوهم، باريس: P.U.F، ١٩١١، صفحة:

(٢) انزعاج في الحضارة، باريس، P.U.F ١٩٧١، صفحة ٥٤.

(٣) ثلاثة أبحاث، الصفحة: ١٨٧.

(٤) العلاقة النقدية، صفحة: ١٨٧.

ومأساةَ سوفوكل، والتحليل النفسي، شأنُها على كل حال، شأن أساطير من مثل أسطورةِ تريستان، أو أسطورة دون جوان، وهي أحدث، تعترض على الرغبة في امتلاك الذات، والعالم، عن طريق الحب، وتعاقبُ عليها. وهناك أساطير أخرى، ذات منشأ توراتي غالباً، مثل قصة أيوب، تربطُ، بصورةٍ أخرى، الضروراتِ الثلاث، ضرورةَ الحب، وضرورةَ الموت، وضرورةَ العثور على طمأنينة الخلاص، تربطها فيما بينها، ولكن حكمةً معينةً ترتسمُ هنا، وهي ليست شيئاً آخر غير حكمة الحفاظِ على الحياة.

وتجيبُ الأسطورةُ، في كلَّ مرة، بحكمةٍ تتلاءمُ ووجهةَ الحياة، كما يُجيب فرويد فيما بعد، بصدد أوديب، تجيبُ على أوديب، وتريستان، ودون جوان، والذين حطّموا، للحظةٍ من الزمن، حدودَ الوضع الإنساني. لقد حطّمهُ أحدُهم بارضاءِ رغبته المزدوجة في الطمأنينةِ والسيطرة بجانب إمرأة يمكن أن تكون زوجتَه وأمّه بنفس الوقت. وحطّمهُ الآخر بالتمتّعِ بحبٍ من شأنه أن يجعلَه ينفتحُ على اللا نهائي، وأخيراً، حطّمهُ الثالث بامتلاكه لكل النساء، كما يجعلُنا نظنُ أكبر الظن بالغلوّ الملحميُّ للقائمة التي تعدُّها شخصيّة ليبوريّلو في الأوبرا. وهكذا يُعّبرُ من خلال هذه المصائر الثلاثة، ويُعادُ التعبيرُ عن العجزِ الإنساني عن تحقيق الذات بواسطة الحب، كما يعبّر في مصائرَ أخرى عن تعذُّرِ بلوغِ الكمال عن طريق المعرفة. غير أن هذه الأحلامَ الثلاثة الكبيرة في امتلاكٍ الذات والعالم عن طريق المرأة، تجسّدت ونالت ما اشتهت، كما نُددَ بها في الوقت ذاته، أشبعت وعوقبت في الوقت نفسه. غير أن في هذا يكمنُ فعلاً سببُ الالتباس الأساسي والسّاحرِ للأسطورة، وهو الذي حُرم منه التحليلُ النفسي، مع أنه يقرُّ بتأثيره. إن تلبية الرغبة تُعرض في هذا الغموض في نفس الوقت الذي تنحسر فيه هذه التلبية. ويتضاعف فيه حالاً قبول أكثر ضروب الامتلاك حرارة بقبول أقسى الحدود، حدود ضرورة الحياة. وهذا هو السبب في أن أمثال دون جوان، وتريستان ينبغي أن يموتوا، في حين تأتي حيل سغاناريل، في ملهاة موليير،

والمقطع الختامي الشديد التسطّح، والذي تأسّف البعض أحياناً لوجوده في أوبرا موزار، وهم مخطئون في ذلك، وكذلك الرجوع إلى الإيقاعات المعتدلة للجوقة في «أوديب ملكاً»، تأتي لتعطي علامة ودليلاً على الرجوع إلى الحياة. وهذا معناه بالتالي أن تنفتح من جديد مملكة الابتذال، والسّطحية أحياناً، بعد أن يكون الأبطال المأسويّون، دونجوان، وتريستان، أو أوديب، قد أجازوا لأنفسهم عبور ميادين المستحيل، ويمكن القول إن بقاء أوديب، بين تمزق نهاية المأساة الأولى، وبلوغه مرتبة الأولوهية، يأتي، هو أيضاً، ليطبع بقوة، وإن كان ذلك دون عنف، ليطبع بقوة قبول أوديب الرجوع إلى وضعه البائس كإنسان. إن الحياة، إذ يبدو أنها تُطفئ العديد من القصص، والتي قد تكون هذه هي «أخلاقيتها» الوحيدة، لا تنسجم مع تحقيق أكثر الرّغبات عناداً - الحب أو المعرفة- لأولئك الراسخين في مواقعهم، لأولئك الذين تطبع الهوّة الفاغرة كيانهم إلى الأبد، ويبدو أن الأسطورة تؤثر الحصافة، وهذا أمر يثير الاستغراب الشديد.

غير أن هذه أيضاً ما سيصنعه التحليل النفسي، حين سيظهرُ شديدَ الاهتمام بالإشارة إلى خطر العُصاب. إنه يُعْتَبَرُ كذلك، بانطلاقه من معاينة تطلُّب الحبّ المولّه يُعْتَبُر تحذيراً، ودعوةً إلى الحكمة. وهذا معناه أن التحليل النفسي يُسلِّم، مع المأساة، بالكارثة. وحتى دون أن يكون من الضروري الدخول في تفاصيل الرموز التي أتاحت مماثلة سملِ البطل لعينيه برغبته في خصي نفسه، فلا بدّ أن نتبيّن تماماً أن التحليلَ النفسيّ، وخصوصاً التحليل النفسي الفرويدي، يوافق على قصاص أوديب. وإجمالاً، فقد دمج فرويد المأساة، من أوّلها إلى آخرها، في منهجه، بدءاً من التخلّي عن الطفل، وصعوبة جعل العائلة ثلاثة أشخاص، وحتى تجريم البطل، وعقابه ضمناً، ولأن الإنسان «الطبيعي» أو، على أية حال، ذلك الذي يُفلت من العُصاب، ينسحب في النهاية، من ذلك الاحتفال، احتفال الشهوات والخيال، والذي كانت الأسطورة تقدّمه له، فهو لا يسقط.

وفي هذا، فضلاً عن ذلك، يكمن ما يعارض بأوضح صورة نظريات فرويد بالنظريات الأدلرية التي نمتلك تطبيقاً قيماً لها على دراسة أسطورة أوديب. ومن المفيد، في الواقع، أن نتبيّن كم لاقت ماري ديلكور من الصعوبات في مؤلّفها: أوديب أو أسطورة الظّافر، حين عرضت، من جهتها، انتحار جوكاستا، وعلى نحو أعم، حين عرضت الحلّ الذي يقترحه سوفو كل. ليس في هذا المفهوم الأدلري تماماً لقصة أوديب، التي ينظر إليها على أنّها المعركة المتجدّدة، في كل حادثة، معركة الملك الشاب والملك العجوز، ليس فيه مكان، في الواقع، للشدَّة التي تصيب البطل[1]. ومن هنا يأتي، بلا شك، أن الأسطورة في هذه الدراسة الشديدة الغنى، من ناحية أخرى، تنقسمُ إلى سلسلةٍ من الأجزاء المتماثلة بأكملها، باستثناء الجزء الأخير الذي ترفضه المؤلِّفة متذرّعة بأنه جزء يأتي متأخراً، وكلُّ هذه الأجزاء تعبّر مجدداً عن المعركة الطقسية، معركة الملك الشاب والملك العجوز، كما تعبِّر عن فوز الأول منهما على الثاني[2]. وعلى العكس من ذلك، فقد كان فرويد يعتبر هذا المصير مثلَ وحدةٍ عضوية تقود الضّرورة فيها أوديب من السّعادة إلى الشدّة.

ويعني هذا، كما يؤكد الدكتور أندريه غرين، أن علاقة البُنوَّة التي تربط التحليل النفسيَّ بالمأساة ليست علاقةً عرضية على الإطلاق[3] وفي الواقع،

---

(١) على النقيض من النظريات الفرويدية التي ترى أن سلوك الفرد ينبع من علاقاته بالأب والأم، فإن علم النفس الأدلري يولي، في الحقيقة، إرادة القوة اهتماماً أكبر. وبالفعل يبدو تماماً أن المغامرة الأوديبية تغطى امتداد شهوات الإنسان بأكمله، أياً كانت الصورة التي نفسرها بها، وسواء أولينا منافسة الوالد أهمية كبرى أم لا، بدلاً من أن نولي الرغبة في الاقتران بالأم هذه الأهمية.

(٢) ماري ديلكور: «إن قصة أوديب هي أكثر الأساطير السياسية كمالاً (...) والترادف العميق بين كافة فصول مسرحية أوديب، الترادف المدهش، قد يكون استثنائياً. المرجع المذكور، صفحة: ١١.

(٣) عين زائدة – الصفحات: ٢٧-٢٩.

ففي القراءة التي يقترحها التحليل النفسي لمسرحية أوديب ملكاً، هناك كافة عناصر تصورٍ حديث للقدر، وأقل ما يمكن أن يُقال هو أن الإغراء بالنظر إلى مسرحية أوديب ملكاً على أنها مأساة تقوم على سوء تفاهم يسقط، حسب نظرة فرويد. إن لقاء لا يوس على طريق كان يمكن أن تكون أي طريق دون تحديد، ثم حفلة العرس مع الملكة جو كاستا ينتميان أولاً إلى المحتّمِ الذي لا مفر منه، أكثر مما ينتميان إلى مرتبة الاحتمالية والمصادفة.

ولعلّ هذا هو التشاؤم الفرويدي الذي يطرح خياراً بين الكارثة وقبول الحرمان. إن الرجل، حسب رأيه، لا يملك إلا أن يعرج طوال حياته، فلقد حُكم عليه في الحقيقة بألا يستطيع أن يكون طفلاً وبالغاً في آن واحد، وابناً وزوجاً على حدٍّ سواء، حُكِمَ عليه بأن يتجرجر بين تعطشه إلى الاستقلال، وتعطّشه إلى الانتماء، بين عقله المذّكر وحساسيته الجريحة، بين إرادة الاقتدار لديه، وقابليته العميقة للانجراح. إنه العَرَجُ الذي يؤكده اسمُ أوديب في الأسطورة، ويؤكِّده اسم ذويه، إنه العَرَجُ الذي يتنبأ به أبو الهول، وهوليس عرجَ أوديب وحده، بل عَرَج كلِّ رجل. إذ أن لكلمة اللغز تأثيراً يكمنُ في توسيع دائرة المصير الذي كان يمكن أن يقتصر عليه بصورة خاصة، ليشمل الجنس الإنساني بأكمله، وأخيراً، فهو عرجٌ يتبدّى وكأنه التعبير الأسطوري عن صعوبة الوجود، ويأتي التحليل النفسي ليؤكّده من جديد. ويمكن أن نشير، حول هذه النقطة، إلى أن ليفي شتراوس- لأن توافقه مع فرويد مذهلٌ وقد انطلق من اهتمامات أخرى- قد أولى هو أيضاً، العَرَج الأسطوريٌ للبطل أهمية غريبة[١]. ومع أن ثمة اعتراضاً حتى على اختيار هذا التفرّد الخاص بالسّلالة الأوديبية، باعتباره أحد أقطاب بُنية الأسطورة[٢]، فلا يُمكننا حول هذه النقطة الخاصة إلا أن نشير إلى التلاقي غير المنتظر بين هذين المنهجين في تفسير أسطورة أوديب.

(١) الأنتروبولوجيا البنيوية. صفحة: ٢٦١.

(٢) اعترض على ذلك خصوصاً جيلبير دوران في كتابه: البنى الأنتروبولوجية للخيال.

إن هذا الأمر جدير بالملاحظة لا سيّما وأن ليفي – شتراوس يبدو أنه قد قبل الإخلال بتوازن منهجه بعض الشيء ليحافظ على هذا المنظور. ويحدث في الواقع، أن يعارض، كركيزةٍ رابعةٍ لتحليله لأسطورة أوديب، أن يعارض عنصراً نوعياً بثلاث سلال من الأقسام الحكائية. إن فهو لايؤكِّد، فقط على صعوبة علاقة القربى التي تُبالغ الأسطورة في تقديرها، وتحط من شأنها في نفس الوقت، وعلى صعوبة السير بصورة منتصبة والتي هي دلالة عليها. إن العلوم الإنسانية، التي قد تشكّل بالنسبة لعصرنا، ترجمة الأسطورة المتميّزة، تقبل إذن، شأن الأسطورة، أن تتوقف عند صعوبة الوجود.

كان ستاروبينسكي وبيرنار بينغو يقولان إن التحليل النفسي قاتمٌ. ولم يكن أولُّهما يترددُ في أن يكشف، في مؤلّفات فرويد بعضاً من آثار «اطمئنان متشائم» كان يعرّفه على أنه «التأمّل العاجز للشرّ»[1]..

غير أن المأساة، بحد ذاتها، كانت قد عرفت كيف لا تكون قاتمة،ومن الواضح أنها كانت قد طرحت، من جهتها، طريقاً أخرى غير طريق الحكمة والزهّد، من فوق الكارثة، وذلك بتعارضها مع قصص حياة أوديب الأسطورية، ومع أحدث ترجمات الأسطورة على حدٍ سواء، كما طرحت شفاءً آخر، غير شفاء الامتثال، ومن الواضح أن ما كانت تقدمه المأساة، سواء كان دينياً أو لم يكن، فقد بقي ضرباً من الخلاص.

العلم والأدب. من المعاينة إلى الخلاص:

وشعب أثينا الذي كان يعرف الموضوعات المأسوية، لم يكن تعجبه في الفن الذي يصنع منها مآسي، لم يكن تعجبه هزيمة الإنسان، بل على عكس ذلك، كان يعجبه انتصار الإنسان من جديد، وامتلاك الشاعر للقدر.

(مالرو، المتحف الخيالي).

---

(١) العلاقة النقدية، صفحة: ٢٦١.

على عكس تطهير النفس حسب فرويد، الذي هو وعيٌ وتعرُّفٌ، فإن تطهير النفس، حسب أرسطو، لا ينشأ فقط من الانفعال المنبثق من الامتزاج المفاجئ بين «التعاطف والرأفة»، وإنما ينشأ من الانسجام أيضاً. وكان يقول كذلك، وهو يشبّه المأساة بحيوان جميل، إنها، مثل «أي شيء جميل مؤلّف من أجزاء» يجب أن تكون «تامة وكاملة»، وأن يكون لها اتساعٌ معين، «إذ أن الجمال يكمن في الاتساع، وفي النظام، ولهذا فلا يمكن لحيوان ما أن يكون شديد الصِّغر (لأن النظر يتشوش حين لايدوم إلا لحظة تكاد تكون غير محسوسة). ولا أن يكون شديد الكبر (لأن النظرة لا تُحيط به في هذه الحالة، بل على العكس، فإنّ الوحدة والكلية تُفلتان من رؤية المشاهد»[1]. إن الأدب، والفن على نحو أعمّ، يُطرحان كردٍ على المعاينة التي تعرضها الأسطورة: إنه ردٌ متفائلٌ، ردٌ يتحدد فيه مقدار حرية التصرُّف، وهو الردّ الذي يبقى ماثلاً في المصيبة، غير أنه ردٌّ لا يظل نفس الردِّ تماماً حسبما يتوجّه إلى أسطورة أوديب، وكما يعبّر عنه صوت الأسطورة، أو صوت العلوم الإنسانية، والتحليل النفسي بصورة خاصة. ومن سوفو كل إلى روب –غرييه، يأتي الأدبُ ليخلّصنا من القانون الذي فرضه الأوديب، غير أننا من أول هذين الكاتبين إلى ثانيهما، ربّما انتقلنا من تجاوز للمحتوى الأسطوري إلى قبوله.

إن الأعمال التقليدية، ومن بينها مآسي سوفوكل التي تظل المثال الكامل لها، ترفض في الحقيقة، أن تترك أوديب على طريق منفاه. إذ لا تلبث أن تأتي «أوديب في كولون» لتُتم «أوديب ملكاً»، التي كانت آخر إيقاعاتها تبدّد الاضطراب، وتجلب الصفاء. إنها ردودٌ على الأسطورة، غير أنها ردود لا زمنية، ومؤلّفٌ كمؤلّف سوفوكل يتجاوز في آن واحد الكارثة التي أسقطت ملكاً مقتدراً عن عرشه، والإدانة التي تضرب كلَّ من لايعترف بحدود للحب، حسب رأي فرويد.

---

(١) أرسطو، فن الشعر، ١٤٥٠ ب.

وهكذا، فحين ردَّ الأدب على الأسطورة، فقد ردَّ على التحليل النفسي قبل أن يُولد، وإنه لأمر متميّزٌ، بهذا الصدد، أن يذكر فرويد، الذي يعيد إلى الأذهان غالباً المسار الأوديبي حسب سوفو كل، أن يذكر نادراً جداً مسرحية أوديب في كولون. وذلك لأن المصالحة بعد السّقوط تظلُّ متعذّرةً برأيه. وإذن فلا بدّ لأوديب، أن يظلّ أبداً ذلك العجوز المسلوب والمسمول العينين، كما يبدو في نظر أهل طيبة، في حين أن مؤلِّفاً كسوفوكل كان يؤثر أن ينافس بطلُه بعد قليل، أن ينافس ببصيرته تيريزياس، وأن تأتي لحظة لا يعود فيها بحاجة لأية يدٍ تقوده، فيعرف من تلقاء نفسه كيف يبلغ مكان قبره المقرر له منذ الأزل، ومكان لقائه النّهائي بالإله. وخلافاً للعقدة، فإن هذا المزيد من الرّجاء يندرج في المأساة على مستوى الشكل، والوزن الشعري، وبُنية الحبكة، والهيمنة التي تمنحها مرتبة الآلهة.

وهكذا، فإن النشيد السوفوكلي، حين يتجاوز الأسطورة والعقدة على حدٍّ سواء يُطَرحُ على أنه ثقةٌ. وليس ذلك لأن الترحُّلَ الأوديبيَّ، وتلمُّسَ الطريق الذي يرافقه، وأخيراً، التهجيرَ الكاملَ لبطله المسرحي، غيرُ موجودة في هذا النشيد، أو متواريةٌ فيه، لكن النشيدَ يتجاوزُ ذلك كلَّه، ليتحصّنَ باليقين. اليقين، لأن الإنسان في هذا النشيد يبقى هو بمواجهة إخفاقه الشخصي، اليقين لأن عقله في اللحظة التي ينهار فيها، لم يعد يصدر إلا عن ذاته. اليقين، لأن الآلهة فيه تبقى آلهةً، وتتجاوزُ الإنسان، واليقين أخيراً، نظراً لأنه يمكننا أن نكرّر بصدد المأساة استنتاجَ كاتبٍ كفاليري، حول ما كان يسمّيه «قصيدة» لباسكال[١]، لأن الصفاء الشديد، والإتقان البالغ والوعي المفرط الذي يطرح به النشيد هنا أيضاً لا يمكن إلا أن تجعلنا نفترضُ بعضَ الايمان بالكلمة على الأقل. وقد كان فاليري يقول: «إن جملةً حسنةَ الانسجام تستبعد الزُّهد الكلي». «إن شدّةَ الكْربِ التي تُكتبُ بهذه الدرجة من الجودة ليست شدَّةً تامة إلى درجة

(١) «الصمت الأزلي لهذه المساحات اللامتناهية يخيفني».

لا تُنقذ معها من الغرق بعضاً من حريّةِ الفكر، وإحساساً معيناً بجودة السّبكِ، ومنطقاً معيّناً، ورمزيةً معيّنةً تُناقضُ ما تقولُه..»[1] وهنا تكمنُ الانتفاضةُ الأكثر تأكيداً للاستقلال، وللقوّة والرشاقة، ولايمكننا أن نشكّ في أن الخلاص الذي تجلبه المأساة ليس قبل كل شيء إلاّ الخلاصَ الآتي من الشكل. فالاعتدالُ إذن، والتنسيقُ والجمالُ، إنّما هي أولى انتصارات المأساة على التمزّق وعلى الموت. وكان نيتشه ما ينفكُّ يؤكد أن «الصّفاءَ الإغريقي المأثور قد حلَّ فوق التناقض العنيف، فوق الطلاق العنيف بين النور والظلام، بين أبولون وديونيزوس[2]. وبمقدار ما يكون الانسجام مُطلقَ ذاته بالنسبة لذاته، فليس هناك بطلٌ مخفقٌ أو مُهانٌ لا يمكن لهذا أن ينقذه. وكذلك، يحدث أحياناً أن يتسرّب الانسجام حتى من خلال التهكم، كما هي الحال في هذه الدراما النقدّية لجيد، أو في أوبرا لكوكتو، ليطرح، برغم الأقنعة، أصدق العزاء لأوديبٍ بعد أن آلَ إلى الانحطاط.

بيد أن هناك شكلاً آخر من أشكال الخلاص الذي، وإن لم ينتمِ أساساً إلى الأدب، يظلُّ مع ذلك موجوداً في بعض الأعمال المكرّسة لشيخوخة أوديب، بقدر ما هي مكرّسة لتأليهه، ولعلّ ذلك يكون خلاصاً عن طريق الألوهية، خلاصاً عن طريق اللجوء إلى الأسرار المقدّسة، خلاصاً عن طريق التقوى. لقد كان نيتشه يتحدّثُ أيضاً عن «الصّفاء المتجلّي» بصدد «أوديب في كولون». إنه صفاءٌ لم يعد يصدرُ عن العقل، وعن المهارةِ والفن، بل صفاءٌ يأتي من مكانٍ أسمى.

---

(١) فاليري، المؤلفات، الجزء الأول، «تنويع على فكرة معينة» الصفحات ٤٥٨ و ٤٦٣.

(٢) نيتشه، ولادة المأساة، ترجمتها عن الألمانية جنفييف بيانكي، طبعة غاليمار، ١٩٤٩، صفحة ٦٦، وصفحة ١٤، يرد مايلي فيها: «إن البطل الأسطوري يحررنا من الرغبة العقيمة بهذه الحياة، ويدلنا باصبعه على شكل آخر من أشكال الوجود، وعلى متعة أكثر سمواً، يهيء البطل المقاتل لها نفسه عن طريق الموت، وليس عن طريق انتصاراته».

(...) أمام العجوز الذي نزل به المزيد من المصائب، والذي استسلم بصورة سلبية لكل ما يحدث له، يأتي إلينا صفاءٌ من العالم الآخر، نازلاً من فلكٍ إلهي، ويشير إلينا بأن البطل، في موقفه السّلبي الصّرف، يصلُ إلى فعاليّةٍ عليا، ستدوم آثارُها إلى ما بعد حياته بكثير، في حين أن كافة جهوده، وأفعاله الواعية، في حياته السّابقة، لم تكن تهدف إلا إلى إيصاله إلى تلك السّلبية. وهكذا، فإن العقدة المتشابكة لقضية أوديب، والتي تبدو متذِّرَة الحلّ في نظرِ إبن البشر، تتحلُّ ببطء، ويتملكنا فرحٌ إنسانيٌّ عميق جداً في حضرة هذا النقيض الإلهي للجدل»[١].

إن الشكل يقود هنا إلى الألوهية، غير أنه لا ينبغي أن نظنّ أن الخلاص الذي يُعرض على هذا النحو هو الشيء الوحيد الذي يصنعه «سوفو كل الورع»، وربّما يتبقّى أيضاً شيء من الخلاص، في هذه الرؤيا المطمئنة، والتي كان كاتبٌ ككوكتو يعرضُها علينا لأوديب الذي يمضي، بين جو كاستا وأنتيغونا، نحو ما يمكن أن يكون المجد، وهي الرؤيا التي كانت تتوجّه إلى الشعب، وإلى الشعراء، وإلى القلوب الصّافية. ومن ناحية أخرى، فمن المؤكّد أن تلك هي الطريق التي اختيرت عمداً من أجل الطقوسِ المسيحيّة التي يقدّمها لنا مؤلِّفٌ موسيقيٌ كسترافينسكي، أو من أجل المأساة المسيحية التي يطرحها ت.س. إيليوت، وكذلك بالنسبة لما يؤسّسُ على نحوٍ أعمّ بلا حدود، الرجاءَ الشعّريّ لشاعرٍ مثل بيير – جان جوف. فهو، إذ يستشهد، في الواقع، بفرويد، وبكلمةِ التصعيد التي يستعيرها من مفرداته، ثم يشير بعد قليل إلى مكانه في الشعر - وهو مكانٌ يقع بين أسمى الأمكنة، في قلب التناقض بين الغريزة والعقلانية- يؤكّد، في الواقع، ما يلي: إن الشعراء «بالتقائهم» وبقبولهم وبرغبتهم في الفوز بالرفعة، ولنتيّقن من ذلك» قد اقتربوا من «هدف» جديد للعالم. فما صنعه الشاعر بغريزة الموت هو عكس

---

(١) المع السابق، صفحة ٦٦-٦٧.

ما تريد الكارثة أن تصنعه، وبمعنى من المعاني، فإن الشعر هو حياة الحب العظيم نفسها، وإذا مات ففي ذلك بقاؤه»[١].

وهكذا، فإن الأدب، أو الأدب التقليدي على الأقل، لا يقبلُ العقدة إلا ليتجاوزها. إنه لايقبلها، وينبغي بلا شك أن نذكِّر بأنه قد قبلها، حتى قبل أن يشير إليها خطابُ التّحليل النفسي، إنه لايقبلُها إلا ليصرف النظر عنها، لا بل ليتخلّص منها. إن الترحُّل الأوديبي يتبدّل في الأدب، في نفس اللحظة التي يُروى فيها، ولا يسعنا إلا أن نقول إن هذا الترحُّل لايردُ في الأدب إلا باعتباره خطأً للسّير. ويظهر هذا الاختلاف بوضوح على مستوى البُنية التي ينبغي لصورة أوديب أن تأخذ مكانها فيها حسب المأساة، وحسب التحليل النفسي. بيد أن كليهما لم يكونا يفتقران إلى النقاط المشتركة. لقد كان سوفوكل، شأنه شأن فرويد، يعيد إلى الأذهان، عن طريق سلسلة من التناوبات، صعوبة التحرر من الارتباط الأسري المثلّثي، للوصول إلى الوحدة الراشدة، وإلى الاستقلال. غير أن هذا الهدف لم يكن هدفاً وحيداً، ولعلّ في ذلك يكمن امتياز الأدب، بل كان ينضوي في هدف آخر أكثر اتساعاً.. وفي حين لا يقر التحليل النفسي إلا بالمثلث الوحيد الذي يصوّرُ علاقةَ الطّفل بأبيه وبأمه، فإن سوفوكل، الذي لم يكن يجهل ذلك، حين صنع منه المخطّط الأولي لمأساته، كان يدمجُه بمثلثٍ آخر ذي آفاق أكثر اتّساعاً، وهو المثلث الذي تسنّت لنا الفرصة لفحصه فيما سبق، والذي كان تتعارضُ من خلاله الوجدانية في مجموعها مع العقل ومع الألوهية. إنّ للاختلاف أهميته. ومن هنا تنشأ، بالفعل، المواقفُ المتفرِّدةُ لسوفوكل، وللتحليل النفسي تجاه المغامرة الأوديبية. ففي حين كان كلُّ شيء ينبع من الوجدانية عند فرويد، والإنسان لا يمكن أن يتحدَّد إلا انطلاقاً من جراحه، يعلن سوفوكل، استقلاله بصوتٍ مرتفع جداً، ويعلن سيادته. وفي حين كان يجري تصور الآلهة عند أولهما باعتبارها

---

(١) اللاشعور، الروحية والكارثة «توطئة لكتاب العرق الدامي، الصفحات، ١٤٣- ١٤٤.

إعداداً ثانوياً، وعلى أنّها التعويض عن صدمات الطفولة النفسيّة، فإن أبولون عند الآخر، يبدو أنه يمتلك من ذاته وجوده الكامل، ولكي نحلّل تعارُضاً كهذا، قد لا يكفي أن نتذرّع بأن فرويد قد تمكّن من تفسير سوفوكل تفسيراً لاحقاً. لقد كان هذا الأخير، كذلك الأمر، قد ردَّ عليه، لقرونٍ خلت: «إذا كنتُ قد أنقذت المدينة، فما أهمية ما سواها بالنسبة لي».. لأن انتفاضة الكبرياء التي يُعبّر عنها بهذه العبارات هي، قبل كل شيء، انتفاضة الحريّة. إن أوديب الذي تواجهه بُنية المأساة لا مع نفسه فحسب، بل مع (سُلطةٍ) عليا، يكتسب من خلال ذلك أعلى قامة له. ومن هنا يأتي احتمالُ خلاصٍ يقدّمُه الأدبُ على الدوام، ويرفضُه التحليل النفسي، ومن هنا يأتي، بنفس الوقت، توسُّعُ كلِّ حريةٍ تماماً بنفس القدر الذي تصبحُ فيه الحرية المنتصرة على الكارثة عند سوفوكل حُريّة لتحديد الإنسان.

وبرغم طريقة مشتركة لديهما لتصوّر صعوبة الحياة، يبقى، بالتالي، أن المأساة والتحليل النفسي يتعارضان في مقصدهما بصورةٍ أساسية، وقد نُعرى بوصف الأدب المأسوي على أنه أدبٌ ضدَّ العقدة، وضدّ الأسطورة، وضدّ الأسوأ، أخيراً، برغم المفارقة التاريخية. ولكن، لعلّه أدبٌ كان لايزال يفترض إيماناً بالفنِ، وباللغة، وحتى بالبلاغة التي فقدها عصرنا بصورةٍ جزئية على الأقل. فإذا ظهر انتقال أوديب من الأدب إلى أشكال أخرى للخطاب، كقطيعةٍ، وإذا كان التحليلُ النفسيّ، فضلاً عن ذلك، قد استولى على الأدب ليرفض التوفيق الذي كان يعرضه، وإذا بدا هذا التحليل في أيامنا بخصوصيّته النوعية التي لا جدال فيها، فليس من المؤكّد أنه لم يستطع أن يُخصب بدوره طريقةً في الإحساس، وفي التفكير، طريقةً قادرة على أن تحدّد ولادة أدبٍ جديد. وهكذا، فحين نتحوّل، في آن واحد، عن التحليل النفسي، وعن شكل أدبي أمكننا القول إنه ضدُّ العقدة، يبقى علينا أن نتحرّى الطرق الجديدة لأدبٍ قد يكون بحدّ ذاته أدباً وفق التحليل النفسي، أدباً لا خلاص فيه، أدباً للعقدة، وقد يكون أدب الحكمة. إن الأوديب الأسطوري الذي جعله الأدب مُلكاً له، والذي

ادّعته لنفسها العلومُ الإنسانية، قد رجع إلى الأدب. ولهذا، فحين نعود ثانيةً إلى الحديث الأولي لهذه الدراسة المكرّسة للأدب وحده، فقد يبقى علينا أن نكشفَ أن دور الأوديب، والذي كان يتمثّلُ قبل كل شيء، في تزويد هذه الدراسة بمادةٍ، وبموضوع وبقصّةٍ، وبحدثٍ، لم يعد الدور نفسه.

هل نتجّه نحو أدب المعاينة؟

ذلك أن هناك أعمالاً الآن تأبى أن تراهنَ على الصحّة والمصالحة برغم كل شيء. وبمواجهة أدبٍ تطهيريٍّ حقاً، بمواجهة أدبٍ مفعمٍ بالرجاء، ينتصبُ اليوم أدبٌ يقبل أن يكون مريضاً، ويقبلُ الاعترافَ بتفكّكه الخاص به. وهكذا، فلا ينبغي لنا أن نُدهش من أنه كان يجري مجدداً تناولُ موضوعاتِ الانتهاكات الأوديبية، وقصاصها في الأغلب، فإن تجلّي الاصطفاء الإلهي البطل، حين بلغ غابة كولون، قلّما يُذكر في أيامنا، من ناحيةٍ أخرى، اللّهم إلا عند الشعراء المسيحيين. وهكذا، فربما ارتسم، كما يوحي بذلك المثالُ الذي يقدّمه ألان روب- غرييه، وهو المثالُ الذي يندمج، على كل حال، بتيّارٍ كاملٍ من التمرّد ضدَّ الثّقة التقليدية التي يمكن للفنون التشكيليّة أن تقدّم براهين ساطعة عليها، يرتسم طريقُ أدبٍ يختارُ مرافقة أوديب في ارتحالاتٍ لا مستقبل لها.

غير أنه إذا كانت مظاهر اليأس، الجسورةُ منها أو المنهكةُ، موجودةً في كلِّ مكان، في نتاجاتِ الأدب اليوم، فلا يمكننا القول إن المؤلّفات المبنيّة على الكارثة الأوديبية وفيرةٌ، دون اقتراح تعويض لها أياً كان نوعه. وليس هذا معناه أن التحليل النفسي ليس حاضراً في مؤلّفاتِ كاتبٍ ككوكتو، أو هوفمانستال، فيكفي أن نتذكّر الأهمية التي كان الشاعران يوليانها اقترانَ أوديب بجو كاستا لنقتنع بذلك. ولكن مسرحية أوديب وأبو الهول، ومثلها مسرحية الآلة الجهنمية، توضحان هذا القول، أو ذاك من أقوال التحليل النفسي، دون أن تقبلا استنتاجاتها في شيء. وفوق ذلك، فإن هوفمانستال، الذي يحار بين تطلبٍ لديه للنزعة الاتباعية، وتفهمٍ أكيدٍ جداً لدلالة أوديب، لم

يستطع أن يكتب المسرحيتين التاليتين من ثلاثيته. أما كوكتو، فهو يتحرّر من التزامه تجاه التحليل النفسي الذي يبدو أنه لم يكن بالنسبة إليه إلا موضوعاً للعب، كما يتحرر من التزامه بالكثير من الأشياء الأخرى. وإجمالاً، فإن التلميحات الاضطرارية إلى التنافس مع الأب، وإلى اشتهاء الأم، والتي نصادفها اليوم غالباً جداً، لا تكفي لتضمن أمانة مؤلّفٍ معين لنفس مبدأ تصورات التحليل النفسي. وتبقى، بالتالي، رواية الممحايات لروب- غرييه، والتي هي، بلا شك، المثالَ الأكثرَ صفاءً لما يمكن أن تكون عليه رواية ترفض أن تكون ضد العقدة، وضد الأسطورة، فتقبل الكارثة دون تحفظ، دون أن تُظهر الميل إلى تجاوزها على الإطلاق.

ويظهر والاس في الممحايات وكأنّه أوديبٌ بلا مآثر، ولا مستقبل واعد، يردُّه عمداً قصاصٌ باهتٌ جداً إلى مصير سائر الناس. إن المؤلّفات المعدّةَ وفق التحليل النفسي، والتي تطرح على أنّها كذلك، لا يمكن أن تقودَ إلا إلى العُصاب، أو إلى الحالة السّوية الأكثر سوءاً: وهذه بالضبط هي حال ذلك المُخبر الوضيع الذي لن يغيّر أبداً رداءة الداكن، على سبيل الرمز. غير أنه لا يمكننا إلا أن نحيدَ ونبتعدَ عن هذا الحكم بنقيصةِ البطولة والعظمة، فيحيلُ روب- غرييه بعد قليل أيضاً، كما يصرّح بذلك عالياً، في ملاحظة إضافية، تُضيفُها طبعاتُ مينوي، في رواية مشروع ثورة في نيويورك، يحيلُ الاستيهامات نفسها إلى «مخزن الملحقات»[١]. إن ذلك جزئياً هو السّبب الذي انتقلنا من أجله من المسرح إلى الرواية. وكان من اليسير قبل ذلك أن نكشف في مؤلفات سابقة تهجيناً أكيداً للغة المسرحية، وللّغة المأسوية على نحو أكثر تأكيداً أيضاً. فمع رواية الممحايات، تجري القطيعةُ بصورةٍ كاملة، ودون أن يكون هناك رجوعٌ ممكنٌ عنها: إن الأعمال التي تقبل تعيين حدودها ليس لها جوانبُ مقدّسة.

---

(١) مقالة نشرت في مجلة لونوفيل أوبسرفاتور بتاريخ ٢٦ حزيران ١٩٧٠، وأُعيد نشرُها في نصّ إضافيّ، في رواية مشروع ثورة في نيويورك.

ولكن هذا هو أيضاً السَّببُ الذي من أجله يكفُّ هنا الاستهزاء بأوديب، وبالأسطورة عموماً، يكفُّ للمرة الأولى عن أن يكون تفاهةً، أو تفسيراً سطحياً، ليقيم مرتبةً جديدة، وليظهر، في النهاية، خلقاً وابتكاراً. ومع هذه الرواية، نكون أبعد ما يمكن عن بروميثيوس المصفّد بصورة سيئة لجيد، أو عن المفارقات التاريخية العذبة لمسرح جيرودو. لقد وجد الانزلاقُ من المسرحية إلى الرواية، بل أكثر من ذلك أيضاً، الانزلاقُ من المسرح المأسوي إلى الرواية، وجد، على الرغم منه، طابعه الجدّي، من خلال التّهكّم والاستهزاء. وفي حين أمكن لأرسطو أن يرى في المأساة أساسَ شفاء الأهواء، وفي حين وضع سوفو كل، من خلال لا أدريّةٍ واثقة، وضع أوديب بين أيدي الألوهة، فإن فرويد قد أوضح أن الفنَّ ليس سوى تعويض مقبول بمقدار ما يُعرف أنه وهمي وأن الدّين الذي كان يصفه بأنه «عُصاب البشرية المستحوذ»، والذي ينشأ، فوق ذلك، مثل عصاب الطفل، من عقدة أوديب، ومن علاقات الطفل بالأب»[1]،هو تعويض آخر لا يُعرف أنه كذلك. وهذا أيضاً هو الرأيُ الذي يُقرّه روب – غرييه، ويقبله، ويدفعه حتى حدوده النهائية: إن حريته كاملة في مجال ضنين بالحرية، ويمرُّ الخلاص بطريق الأدب، عبر إدراك مالا يخلّصُه الأدب، ويتمثّلُ بأكمله في القدرة على الابتسام لدى هذه القناعة.

وبدلاً من أن يصل إلى كولون، فإن الأوديبَ الحديث يبقى مع روب- غرييه إذن حبيساً للمياهِ العكرة لحوض أسماكٍ تدورُ فيه استيهاماتُ، ويمكن لأي شيء أن يحدث فيه، لأن كلَّ شيء اعتباطيّ. إن الممحايات هي رواية الإفلاسِ المعمّم، وليس لدينا فيها روايةٌ حقيقيةٌ، وعملاً أدبياً حقاً إلا لأن روب- غرييه، بسبب غيرته من الاستقلالية التامة للكلمة أمام المصيبة، يراكب مجال اللعب على مجال الكارثة.

---

(١) مستقبل وهم. صفحة: /٦١/.

بعد إفلاسِ المرتبة الإلهيّة (للمجتمع البورجوازي)، وبعدها إفلاس العقلانية (للاشتراكية البيروقراطية)، لابدّ أن ندركَ مع ذلك، أن تنظيماتٍ للعب وحدها هي التي تظل ممكنةً مستقبلاً. إن الحب لعبٌ، والشعرُ لعبٌ، والحياة يجب أن تصبح لعباً[١]. إنه اللعب الذي يقهر الضجر، اللعب الذي يتغلّب على القبولِ بالأسوأ. إن الروائي يجد نفسه في الدور الذي كان فرويد يسنده إلى الفنانين. ويُطرَحُ الأدبُ أيضاً معه باعتباره ردّ الحرية على حدود الوضع الإنساني، ولكنه أدبٌ يقبلُ من الآن فصاعداً أن يكون غير مُجدٍ وتدرك الكلمة فيه أنها لا تزال كلية القدرة، وهذا هو السبب في أنها تظلّ أدبية، ولكنه يدركُ أيضاً أن هذه القدرة ما هي إلا هواء. ولعلّ هذا هو السببُ في أنه يتعيّنُ على أعمقِ مؤلفاتِ عصرنا أن تكونَ تهكّمية.

إن التحوّلَ عميقٌ، وقد يكونُ تحولاً لم يسبقْ له مثيل، إذ أن الأدب، ليظل أيضاً صادقاً مع نفسه، لم يعدْ يقول الشيءَ نفسه، ولا يريدُ كذلك أن يتكلم كما تكلّم من قبل، ويبقى علينا بالتالي أن نلاحظَ، من خلال مثالِ رواية روب- غرييه الوحيد، ما يمكن أن يكون عليه في هذه الطريق جوابُه على يقين الكارثة الأوديبية، أو ربّما كما كان يقول سارتر الشاب، مؤلفُ الغثيان، أمام «خطيئة الولادة».

* * *

---

(١) ملاحظة إضافية وردت في رواية: مشروع ثورة في نيويورك.

«الممحَايات»

لآلان روب - غرييه

استحالة حديثة لأسطورة أوديب في الأدب

روايةُ القطيعة:

إن ما يضعُ قبل كل شيء روايةَ الممحايات في نطاق الاهتمام؛ ويسوّغُ بلا ريب فحصَ الرواية عن كثب، هو الوقاحةُ الصريحةُ لضروبِ الرفض فيها. إنّها أولُ رواية، وهي رفضٌ لثقافةٍ معينةٍ، رفضُ الميثولوجيا بالمعنى الذي يجعلُنا رولان بارت نفهمه، وحتى رفضٌ لميثولوجيا الأسطورة، رفضٌ لسوفوكل، ورفضٌ للاتّباعية وللمأساة، وكذلك الأمر، رفضٌ للرواية البوليسيّة، وللتحليل النفسي. إن الأمر يتعلق قبل كل شيء بعملٍ أدبيّ هو قطيعة. غير أنها قطيعةٌ تتّخذُ غالباً مظهرَ اللّعب، ويُعبّرُ فيها عن زوالِ العاطفة بطلاقة ومرح. إن مسارَ البطل الذي نُصبت فيه على مدى الرواية علاماتٌ للإحالات الإجبارية، والمنظّمة إلى تلك الذكرى من ذكريات الرواية البوليسيّة، أو إلى المأساةِ الاتباعية المؤلفة من خمسة فصول، أو إلى التحليل النفسي، أو إلى أسطورة أوديب أخيراً. إلى ذكرى لعبة التاروت[1]، بالإضافة إلى ذلك، إن مسارَ البطل بعلاماتٍ، وبغمزاتٍ، وبإشاراتٍ تتوجّه إلى عقلِ القارئ. إنها عبارةٌ عن توافقاتٍ زمنية ومواعيد، ولقاءاتٌ للرواية مع أُطُر فكريةٍ خارجة

---

(١) التاروت: ورق للعب أكبر حجماً من الورق العادي المعروف، وعدده ٧٨ صورة. (المترجم: و.ع).

عنها، ولا يشيرُ إليها روب- غرييه إلا ليطعنَ عليها. إننا أمام عملٍ يجعلنا نفكّر بعلبةٍ ذات أشرطة ساحبة، أو أعماق عديدة، فيولدُ من هذا التنضيد، أو من هذه الطباعةِ، طباعةِ العناصرِ المتباينةِ بعضها فوق بعض، والتي تُشبهُ لعبةً الكلمات المتقاطعة، أو لعبة الإوزّة الذهنية، يولدُ انطباعٌ غريبٌ باللاّشفافية. وهذا معناه أن الممحايات روايةٌ يجري فيها بمهارة كبيرة تدريجُ اللعب، مهما كان لعباً مرهفاً، كما يجري تدريجُ الأمور المقتبسة، والذكريات التي تؤسّسُ اللعب. وتحكمُ هذا التدريج متطلّباتُ الرواية، وهو تدريجُ منظّمٌ كذلك، تبعاً لمتطلبات أسطورة أوديب، ولقد وَجَد العملُ توجّهه حيث يسيرُ الابتكارُ الشكلي للمرة الأولى منذ سوفوكل على نفس مستوى إعادة خلقِ أوديب. وبالإضافة إلى ذلك، فسنصادفُ، المرة الأولى، أثناء هذه الدراسة، سنصادفُ عملاً حول أوديب لا يدورُ على أوديب ملكاً، ولا على «أوديب في كولون». وهكذا يجري للمرة الأولى في تاريخ الأسطورة الأدبي، يجري مجدداً بناءُ مصيرِ أوديب على هامشِ دروبِ سوفوكل. ومن خلال هذا الترصيعِ البيزنطي بعض الشيء، والمكوّن من التلميحات، والالتباسات، وصنوفِ التهكم، فإن أوديباً جديداً يُدعى من الآن فصاعداً، وإلا سيفتّشُ عن طريقه وعن كيفية حياته، وبرغم إنكار روب- غرييه الشديد، فإن أوديب ما ينفكُّ يخضعُ، على طريقته التي لم يسبقْ لها مثيل، للقوانين الغامضة التي قضت بها الأسطورةُ بالنسبة إلى مصيره.

من المأساة إلى الأسطورة: تلميحاتٌ ورفض:

إن هذه الرواية القريبة في عمقها من أسطورة أوديب أكثر من العديد من الاقتباسات الجديدة أوديب ملكاً أو أوديب في كولون، تدلُّ مع ذلك، وقبلَ كل شيء على عدم التزام مؤلِّفها تجاه المأساة. إن بعضَ التذكيرات الشكلية المأخوذة عن المأساة، والتقطيعَ إلى خمسة أقسام، أو خمسة فصول، والتي من شأنها أن تستدعي إلى الذهن توزيعَ مادة الرواية، ومقدِّمتها، وخاتِمتَها،

وبعض الإحالات إلى مفهوم الفن المأسوي نفسه، والعبارة التي صدّر بها الكتاب والمأخوذة من سوفوكل، وفضلاً عن ذلك، اللعبةَ الماهرةَ جداً حول وحدة الزمن، إذ أن زمنَ الرواية مكوّنٌ من دورتين مدتّهما ٢٤ ساعة تتقاطعان جزئياً فيما يخص البطل، كل هذه التلميحات الاعتباطية ليست، في الواقع، سوى تهكُّمٍ يرمي إلى أن يُظهر على نحو أفضل المسافةَ التي يقصدُ الروائي أن يبتعدَ بها عن أسلافه. إن القطيعة ذات طابع متميزٍ فعلاً حول نقطتين أساسيّتين: فهو من جهة يهجرُ عمداً حركةَ حبكةِ سوفوكل، وهو من جهةٍ أخرى، يناقضُ دلالتها.

كانت المأساة تبني توتّرها، شأنها، في الواقع، شأن الرواية البوليسية ذات النموذج التقليدي، على رجوعٍ فظٍ إلى الوراء. فمن الماضي انبثقت الجرائم، والشحنةُ المأسويةُ التي قلبت مصيرَ البطل والتي هي محتومة، ويزيدُ من حتميتّها أنها سبقت مجده.

إن فقرَ أوديب الملك كان يكمنُ في أنه قد بنى سعادته على خطيئةٍ مزدوجة وأنه، إجمالاً، قد أشاحَ بنظره مبكراً جداً عن جثة لايوس. أما في رواية روب- غرييه، فعلى العكس من ذلك، إن مقتلَ ديبون، بدلاً من أن يحدثَ في الفصل الأول، كما يمكن أن تكون الحالُ في روايةٍ بوليسية ذات لغز، مستوحاةٍ من المأساة، يحدثُ في وقته، أي قبل التعرُّف تماماً، وعند الحلّ. لقد ترجّحَ الموتُ إذن من الماضي باتجاه الحاضر، أو حتى باتجاه المستقبل، إذ أن عمليتي قتل ألبير ودانييل ديبّون ستحدثان بنفس الوقت، ولن تتوقف عندهما سلسلةُ عمليات القتل التي يرتّبها بونا. وإجمالاً، فإن روب- غرييه قد حطّم تعقُّد المأساة السّوفوكلية، على مستوى بُنيتها، ليقتصر على رأي مسبقٍ فريد بالبساطة التي تجعله يراعي تقريباً ترتيبَ الأحداث الزمني. وسوف تتسنّى لنا الفرصةُ لنفحص عن كثب ما ستغدو عليه الحبكةُ المأسويةُ، والحكايةُ الأسطوريةُ على حدٍّ سواء في هذه الرواية، حيث تستبدلُ بالحوادث تلميحاتٌ إلى الحوادث. وعلى أية حال، فلا بدّ أن نتبيّن جيداً أن الروائي يظلُّ

حول هذه النقطة، أقربَ إلى المعطى الأسطوري مما كان عليه سوفوكل بلا شكّ. ويمكن أن ندركَ أن السبب في ذلك هو أنه، على العكس من هذا الأخير، قد قَبِلَ طرحَ الأسطورة، والذي هو طرحُ الأسوأ ربّما، دون أن يجهدَ على الإطلاق لتغييره بأية صورةٍ من الصور. إن الموتَ، في عالم هذه الرواية، يمكنُ أن يبقى الموت، وتبقى الهزيمة فيه هزيمةً، دون أن تجري أيةُ محاولات لتنكير طبيعتهما. وهذا ما قد يفسّر أن الموت يمكن أن يكونَ في هذه الرّوايةِ سبباً لحلٍّ بلا مستقبل. لقد هجر روب- غرييه بُنية المأساة، لأنه كان قد هجر قبلاً ما كانت تعبّر عنه.

وحول هذه النقطة، فإن روب- غرييه قد تسنّت له الفرصةُ ليعبّر عن أفكاره دون لبس. إنه ليس بعيداً عن أن ينظر إلى الأدبِ التقليدي، وأكثر من ذلك، إلى المأساة التي تحملُ ميزاتِ هذا الأدب في حدِّها النهائي، أن ينظر إليه باعتباره عملية تزوير. فلن نُدهشَ إذن من أن هذه الرواية، من أية جهةٍ أُخذت، تناقضُ الرسالةَ المأسويةَ، بصرف النظر عن المحاجّة المدوية التي ستُكتَبُ فيما بعد: «الطبيعةُ، النزعةُ الإنسانيةُ والمأساة»(١). إن والاس يسقط، وبصورةٍ يتعذّرُ إصلاحُها، لأنه لا شيءَ في الرواية يسمحُ بالتفكير بأن هذا السقوطَ يمكنُ، بصورة من الصّور، أن يتحوّلَ إلى كفاءة. إن السقوطَ هنا لا يقودُ إلى أي خلاص.

يجب أن نشير، بالإضافة إلى ذلك، إلى أن الخلاصَ المأسوي كان يتمُّ، في النهاية، من خلالِ اللجوءِ إلى قيمٍ أخلاقية، وهذا ما كان يتيحُ لنيتشه أن يعتبرَ أن المأساة هي مكانُ المفارقة، والخلاص الذي يمكنُ للبطل أن يظلَّ فيه طاهراً، حتى ولو كان غارقاً في الخطيئة. والحال، أنه ليس في عالمِ رواية الممحايات المتجرّد عن الاعتبارات الأخلاقية بصورةٍ أساسية، لا طهارة ولا خطيئة، ولا حتى حرية. إن السقوطَ يبقى فيها سقوطاً وهكذا، فإن روب-

---

(١) من أجل رواية جديدة، طبعات مينوي، ١٩٦٣.

غريبه يهجرُ بصورةٍ خاصة الحلَّ المأسوي. وإنه لأمرٌ متميّزٌ وذو دلالةٍ، فوق ذلك، ألا يكون هناك تلميحٌ إلى مأساة أوديب في كولون المفعمة بالاطمئنان في رواية الممحايات بكاملها. وهكذا، فإن ما يرفضه روب- غرييه هو تفاؤل المأساة برغم كلّ شيء؛ التعسُّفُ في خط سير الشقاء الذي يقودُ إلى تمجيدِ البطل هو التعسفُ الذي يريد روب- غرييه أن يرفضه، بنزاهةٍ صلبةٍ أحياناً تُسْتَشَفُّ من لهجةِ أبحاثه. ولا يأتي أي قناعٍ ليغطيّ عنده الفراغ. ويظلّ تسكُّعُ والاس تسكُّعاً.

إننا لا نجدُ إذن أياً من التعّارضاتِ التي أمّنت توُّترَ المأساةِ السوفوكلية، وسمحت فيها بتجاوزِ هزيمةٍ البطل: كتعارضِ أوديب وتيريزياس، أي تعارض الإنسان والوحي، وتعارض الحكمة البشرية والحكمة الإلهية، أي تعارض العقل، وما يتجاوزُ العقل، وتعارضِ أوديب وكريون، وكذلك التعارض بين وحدة أوديب ونفيه- خارج المدينة، وبعيداً عن ذويه- وبين انتمائه الذي يحسُّ به إحساساً تاماً لمدينته، ولأسرته وللنظام الذي تريدُه الآلهة. وليس غيابُ تيريزياس وحده جليّاً في الرواية، وإنما غيابُ كريون أيضاً. ولا يلتقي ڤالاس أحداً يجابهُه، بل لا يلتقي أحداً تقريباً في الرواية. إن الفراغَ الذي يحيطُ به من كل جانب ينفي كلَّ محاولةٍ لديه للاندماج بما حوله. إننا ننتقلُ من المسارِ المطلوب مسرحياً لأوديب معيّن إلى حيرةِ والاس. إننا ننتقلُ من بُنية نزاعٍ- وهي البنيةُ المسرحيةُ الكاملة- إلى بُنيةٍ مفتوحة. إننا ننتقلُ من المأساة إلى رواية اللا تميّز الأكثر كآبة، إلى رواية الانتظار من غير هدف، إلى رواية الفتورِ والخواء.

ذلك أنّ تغيراً في الخطاب يفرض نفسه، فيصبحُ ذلك الانتقالُ من المسرح إلى الرواية ملموساً في رسم خطّ السير الأوديبيّ الجديد، وفي بُنيته، وفي تفاصيله. غير أننا إذا اعتبرنا أن عمليةَ القتل في الممحايات هي نقطةُ وصولٍ، ولم تعد نقطةَ انطلاق، فلا بدَّ لنا أن نستنتج أن هذه القطيعةَ المدويّة

مع العالم المأسوي ربّما قرّبتنا من الأسطورة الأصلية، وأن روب- غرييه، بقبوله للأسوأ، وللكارثة، دون مهادنة، يجعلُنا نلتقي الأسطورةَ بصورة أقرب مما نلتقي المأساة التي كانت تبدو أنها قد حملت الأسطورةَ بمفردها حتى ذلك الوقت. لقد طرح سوفوكل نصاً للأسطورة، وكان هذا النصُّ تأويلاً لا مواربةَ فيه لها، سواءَ على المستوى الأدبي، أم على المستوى الفلسفي، وما انفكّت أجيالٌ من المؤلّفين المسرحيين تطرّز عليه، دون أن تطرحه أبداً على بساط البحث ثانية، بصورة فعليّة... إن ما نكشُفُه مع روب- غرييه هو، للمرة الأولى، تسجيلٌ جديد، ونقل أدبيٌّ من نفس المرتبة، مع أنه نقلٌ مختلفٌ جذرياً عن غيره. وللمرة الأولى، منذ سوفوكل، يمتلكُ الأدبُ أسطورةَ أوديب من جديد. وللمرة الأولى، يظهر، بعد سوفوكل، نصٌ للأسطورة يكونُ بدوره خالقاً لأشكالٍ وقيم معينة. ولم يكن إذن أمراً عديم الجدوى أن نتوقفَ عند انفجار القطيعة العنيفة مع فنٍ أدبي، وتأويلٍ معيّن للأسطورة، لم يجادلْ فيهما أحدٌ من قبل. ويبقى علينا، على أية حال، أن ننظرَ في الكيفية التي يتوصّل هذا المؤلّفُ إلى التقاء الأسطورة دون أن يلتقي سوفوكل.

من أوديب إلى الأوديب: تلميحات واستهزاء

إن المسألة، في الواقع، أكثر حساسيةً مما تبدو عليه، لأن روب- غرييه كان يقصدُ أن يرفض أسطورة أوديب كما يرفضُ مأساة أوديب ملكاً. ولم يكن غرضُه قطّ العودةَ إلى الأصول. ويبدو أن أوّل غايةٍ قادت الروائي كانت غايةَ تشهيرٍ مُعمّم. غير أن للرواية قوانينَها التي ربّما أجبرت روب- غرييه على تأكيد أمورٍ تفوقُ ما كان يتمنّاه بادئ ذي بدء، وعلى أن يبقى، على أية حال، أكثر أمانةً للأسطورة مما كان يظنّ. إن أوديب يظهر إذن حاضراً وغائباً في آن واحد في هذا العمل، ويجري عرضُه والسخريةُ منه بنفس الوقت، ويجري تدميرُه وإعادةُ خلقِه بنفس الوقت. وعلى أية حال، فإن روب- غرييه قد قَبِلَ، بالرغم منه، أن يمضيَ أبعد من ذلك في رفضه.

إن كونَ أسطورة أوديب موجودةً، ومنوّهاً بها في كل موضعٍ من مواضع الرواية، هو أمرٌ واضحٌ جلي، ولا يسعنا حول هذه النقطة إلا أن نُحيلَ إلى التفسير الدقيق الذي نشره بروس موريسيت بموافقة روب- غرييه، في طبعات مينوي[1] بعنوان الممحايات، أوديب، أو الدائرة المغلقة. إن اللجوءَ إلى الأسطورة ليس منهجياً فحسب، ولكنه كان حاسماً في إعداد العمل الأدبي. وعلى سبيل المثال، فربما ينبغي أن نذكّر بالكيفية التي تتدرجُ بها الحوادثُ الأسطوريةُ الكبرى في الرواية، لأنه ما من سبيل لأن نتناول مجدداً، وبصورة كاملة معطى دراسةٍ شبه شاملة. وهكذا، يجري باستمرار تذكيرُ والاس والقارئ بموضوع التخلّي عن الطفل، بواسطة زخرف نسيجٍ مخرّمٍ يُزيّنُ كل ستائر النوافذ التي يمر من أمامها:

تحت شجرة، راعيان، في ثيابٍ قديمةٍ، يسقيان طفلاً صغيراً عارياً حليب الشاة.

إن التلميح السهل والخاطفَ هنا يتحدّدُ حين نعلمُ أن والاس الذي يبحثُ عن «قريب» يتّضحُ أنه أبوه- قد أقام سابقاً في المدينة. أما الحادثةُ الثانيةُ في الأسطورة، حادثةُ مقتل لايوس، فهي موجودةٌ بصورةٍ متعمّدةٍ في مقتل ديبون، مع أن طبيعةَ علاقة القربى التي تربط والاس بديبون لم يُشَرْ إليها قط. أما أبو الهول فيظهرُ في اللغز الذي يلاحقُ السكيرُ به والاس، وزيادةً على ذلك، فهو ينتقلُ إلى سطح مياه القناة، ويجري وصفُه بدقة:

حيوانٌ خرافي، له رأسٌ ورقبة، وصدرٌ وقوائم أمامية، وجسم أسد، وله ذيلٌ كبير، وجناحا نسر.

وأخيراً، يُصوَّرُ الزنى بالأقارب عن طريق العلاقة الغامضة التي تنشأُ للحظةٍ من الزمن بين فالاس وتلك السيدة التي كانت سابقاً السيدة ديبون، والتي يبدو حقاً أنه من الممكن أن تكون زوجة أبيه، إن لم تكن أمّه.

---

(١) روايات روب- غرييه، طبعات مينوي، ١٩٦٣، الصفحات: من ٣٧ إلى ٧٥.

وفضلاً عن هذه الإشارات إلى الحوادث الكبرى للأسطورة، ففي الرواية عددٌ من التلميحات إلى الخرافة أو إلى المأساة القديمة، والتي قد نُطيلُ قليلاً إذا عددناها هنا. إنها تلك الشوارع، شوارع كورنثيا، وتلك التماثيلُ، تماثيل لايوس على عربته، وتمثال تيريزيا الذي يقودُه طفل، أو تلك الخرائب، خرائب معبد ديلف، في واجهة بائع كتب، أو أيضاً، ذلك البريد المركزي الذي رأى فيه بعضهم تمثيلاً حديثاً لمعبدٍ من معابد أبولون، وأخيراً، قدما البطل المتورّمتان من التعب، التذكيرُ بعَرَجِ أوديب. إن الروايةَ تزخرُ بالتلميحات، والتّذكيرات، وبذكريات الأسطورة.

ومع ذلك، فما معنى هذا؟ من الواضح أن مقارنة المعطى الأسطوري بالرواية، لا يمكن أن تكون كافيةً لتبرهنَ على وجود الأسطورة أو على غيابها في هذه القصة. ولا شيء هنا له دلالة كبيرة، وإنه لأمرٌ فريدٌ ومتميّزٌ، من وجهة النظر هذه، ألا يتعمّقَ بروس موريسّيت في تحليله أكثر، برغم براعة دراسته، وألا يستخلِصَ منها النتائج، عدا عن أنه يقولُ بغرض المديح بلا شك- إن الممحايات روايةٌ مأسوية[١].

إن حضورَ الأسطورة يتضاعفُ بغيابٍ للأسطورة في هذه الرواية. وبعيداً جداً عن تفاصيل حوادث ذلك المصير، في الواقع، إنما يجري مجدَّداً بناءُ القصة الجديدة لأوديب جديد، وكأن على هامش الرغبة في إبطال التقديس، وهي الرغبةُ التي تحرّك المؤلف.

فإذا كان صحيحاً، بادئ ذي بدء، كما يؤكد ديدييه أنزيو، وعلماءُ الأساطير كافة، سواء كانوا علماءَ في الأنتروبولوجيا أو علماء نفس، إذا كان صحيحاً أن الأسطورةَ قصةٌ من حيثُ الجوهر، فلا بدّ أن نتبيّن جيداً أن الروائي يهتمُّ بذلك اهتماماً قليلاً جداً. فلم يتبق شيءٌ تقريباً في الممحايات، من

---

(١) المرجع المذكور، صفحة: ٥٣: «إن مغامرة فالاس، في الممحايات، هي نص حديث لمأساة أوديب.».

القصة المفصَّلة تفصيلاً شديدَ الوضوح، على مستوى المنطق الحكائي، الذي كان منطقَ أوديب. وفي حين كان ينبغي، في الأسطورة، كما عند سوفوكل، أن يحدثَ التخلّي عن أوديب لكي لا يتعرّف والديه فيما بعد، وفي حين كان يتعيّنُ عليه أن يقتل أباه، وينتصرَ على أبي الهول، ليصل إلى جو كاستا، وفي حين كان المبدأُ الذي يبدو أنه يحكمُ تلك القصة كان مبدأ الضرورة والاتساق فما من شيءٍ إلا ويبدو مصادفةً في حياة والاس.

وليس هذا معناه، بالإضافة إلى ذلك، أن القصةَ ليست منسّقةً تنسيقاً شديداً حول نقاط أخرى لم تعدْ تَدين بشيءٍ لحبكة المأساة. إن تعليق «الرجاء أن تُدرجوا» الذي أعدّه روب- غريبيه لروايته قد يكون كافياً ليُزيلَ كلَّ تردُّد حول هذا الموضوع: «إن الأمرَ يتعلّق بحادثةٍ محدّدةٍ، ملموسة، وأساسية: ألا وهي موتُ رجل. فهناك، رجلُ مباحث، وضحية. وبمعنىً من المعاني، فإن دوريهما يُراعيَان: إن القاتلَ يطلقُ النارَ على الضحية، ويحلُّ رجلُ المباحث المسألة، والرجل الضّحية يموت.». ذلك إذن هو النسيجُ الحكائيُّ لهذه الرواية، ونلاحظُ أن المؤلِّف قد أبرزَ متانةَ هذا النسيج، وهذا لا يمنعُ أن تتوالى الحوادثُ، في حياة ڤالاس، دون أن يُحْسَبَ إطلاقاً حسابُ علاقة السّببيّة من أجل أن يُبنى عليها مصيرُه.

إن التلميحَ يحلُّ الحكاية في كل مرةٍ تكون فيها المغامرةُ الأوديبية موضع خلاف، وإذا التقى أحياناً مساراً أوديب وفالاس، فذلك بفعل المصادفة، ومن جراء لعبةٍ تهكميةٍ.. فيكفي روب- غريبيه أن يكون أبو الهول الذي يمرُّ في القناة مصنوعاً من التجمع المؤقت للفضلات التي تشكِّلُ صورتَه. يكفيه أن يدخلَ والاّس صدفةً إلى مكتبة من كانت سابقاً السّيدة ديبون، وأخيراً، يكفي أن تحملَ الممحاةُ الذي يمتلكها الحرفين الأوسطين من اسم أوديب. إن الحكاية تتحلُّ في التلميح، ولا يمكن أن يفوتنا أن نلاحظ كم هي مصطنعةٌ الإحالات إلى الأسطورة، في الرواية، برغم مهارة روب- غريبيه.

ويحلُّ محلَّ عالمٍ كان عالمَ الضرورة عالمُ الاحتمال، عالمُ المصادفة، عالم التذكر. وهذا وحده قد يفسّرُ أيضاً أن روب- غرييه لابدَّ له أن ينتقلَ من عالمٍ مأسوي ومسرحي إلى عالم الرواية.ويمكنُنا، على أية حال، أن نظنَّ أننا، بانتقالنا من أحد هذين العالمين إلى الآخر، ننتقلُ من رصانة الأسطورة إلى لُعبة من ألعاب الثقافة.

إذا وافقنا، في الواقع، مع روجيه كايوا أن كلّ قصةٍ أسطورية تنتمي إلى «ديالكتيك الاشتدادَ الانفعالي للمعطى»، أو وافقنا مع علماء النفسي أن رهانَ الأسطورة، والذي هو إمكان الحياة، هو رهانٌ جدّي، فلا بدّ لنا. هنا أيضاً، أن نتبيّن أن روب- غرييه يحيدُ عن الأسطورة. وحين يأبى أن يعتبرَ أنّ عدمَ القدرة على تجاوز النزاعات يعاقبُ عليه بالموت، في الأسطورة كما في الاستيهام، فإن روب- غرييه يؤثرُ تسليةَ الناس والتسلي. إنه يجعلنا ننتقلُ، أو يريدُ على الأقل أن يجعلنا ننتقلُ من جدّية المأساة إلى عالم اللعب. لأن هذه الرواية قد أُفلتت من الروائي هذه المرّة، والتي كانت المرة الأولى.

وفوق ذلك، فالروائيُّ ليس لديه خيالُ الحياة. إن هذا الكاتب الذي وُصفَ خيالُه بأنه «خيالُ الفراغ»[1] والذي أمكن لجيرا جونيت أن يُعرّفَ عمله على أنه «دُوارٌ مثبّتٌ»، يروقُ له أن يجعلَ من الإنسان شيئاً بين الأشياء. ولا يمكنُ هنا إلا أن نوردَ ما كان ميشيل مانسوي يكتُبه بصددِ رواية منزل اللقاء، وهو ما ينطبقُ انطباقاً دقيقاً على ذلك العمل الأولِ السّابق.

---

(١) ميشيل مانسوي، دراسة حول خيال الحياة، طبعة جوزيه كورني، ١٩٧٠، صفحة ٨٥ «إن روب- غرييه يصنف الآخرين في طائفة الأشياء (المادية أو الذهنية) مع أثاث غرفته، ومع الأواني المنزلية، والأقوال المسموعة، والذكريات والمشاريع، والاستيهامات، وبالنسبة إليه، فإن النظرة، هذه النظرة الباردة التي تبقي فاقد الحياة في مكانه كفاقد للحياة، تحول الآخرين إلى أشياء». وانظر أيضاً «الدوار المثبت» لجيرار جونيت، تذييل لطبعة ١٨/١٠ لكتاب في المتاهة، اتحاد الطبعات العام ١٩٦٩ تحت الأرقام ١٧١- ١٧٢.

يغدو منزلُ اللقاءُ، بالتناوب، موتَ مانوريه، والتصويرَ المسرحيَّ لموت مانّوريه إن جدّيةَ القضيةِ تتلاشى، ويتابعُ على النحو التالي: بخلاف ما يجري في الرواية التقليدية، فنحن لم نعدْ نصدقُ الفاجعة، ولعبةُ الخيال السّاخرة تعطي المأساةَ المزَّيفةَ مجّانيةً مطمئنةً (...). إنه استهزاءُ الحياة.[١]

إنه استهزاءُ الحياة: تشوُّشُ نظام الأشياء، ونظام البشر، إرصاداتٌ[٢]، وتركيبٌ شكلي بحثٌ لبعضِ المشاهد. وأفضلُ ما يمكنُنا قولُه هو أن تغيراً كاملاً في التناول يجري من الأسطورة إلى الرواية. لقد كانت المأساةُ مكانَ الأسطورة، أما المحاكاةُ السّاخرةُ فهي عالمُ الرواية. لقد انتقلنا من النزاعاتِ التي كانت الحياةُ رهانَها إلى عملٍ تهكميّ مزيّف.

إن لاستهزاءِ روب- غرييه، فضلاً عن ذلك، دلالةً أخرى غير دلالةِ المؤلِّفين المسرحيين الذين أمكننا تفحّصُهم حتى الآن. إن الشكلَ، عند كوكتو، وعند جيد، وعند بلاتن، هو الذي كان يجري الطعنُ عليه، وغالباً بأسلوبِ اللعب، فضلاً عن ذلك، ودون أن يجري المساسُ بأي شيءٍ في مكانه، اللهم إلا أن تحطَمَ ربما غُبار احترام تقليديٍّ جداً. أما روب- غرييه فهو، عكس ذلك، يطرحُ على بساط البحث ثانيةً رصانةَ الأسطورة، والفكرةَ العميقة- أو الإيمان، الإيمان بالإنسان، والإيمان بالشكل- التي كانت مبرِّرَ وجود المأساة، والطريقةَ الفريدةَ التي كان سوفوكل قد تجاوزَ بها النزاعات التي طرحتها الأسطورةُ، وحلَّ هذه النزاعات، في آن واحد. ولربما كان ذلك يتمثّلُ إذن في المضيِّ بعيداً في ذلك المشروع، مشروعِ إبطال التقديس ليغدو من الممكن أن يصبحَ أخيراً مشروعاً خلاّقاً.

---

(١) المرجع المذكور، صفحة، ٨٥.

(٢) «الإرصاد قصة صغيرة في القصة الكبيرة تكون بمثابة الإرهاص بالنهاية والإيذان بها، وتكون بمثابة التلخيص للقصة الكبيرة قبل نهايتها، وتكون بمثابة المرآه التي تنعكس فيها القصة الكبرى» تعليق صياح الجهيم في كتاب:

(قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة وتعليق صياح الجهيم، مطبوعات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٧)

إننا نجدُ أنفسنا أمام مفارقةِ عملٍ يقبلُ موتَ بطله وهزيمته، بصورةٍ أكثر كمالاً مما تقبلُه المأساة، ويرمي مع ذلك إلى السخرية من هذا البطل. وإننا أيضاً أمام تلك المفارقة الأخرى لمؤلّفٍ يلتقي الأسطورةَ في الصفةِ الحتمية لخاتمتها، ويرفضُ، مع ذلك، تقديرَ خطورتها. وأخيراً، فنحنُ أمام روايةٍ تَدينُ ولاس والإنسان، دون أن تقبلَ تصويرَ مراحل مساره بشيءٍ من الجدّية. وكما هو الأمرُ في الأسطورة، ينبغي أن يحدِّدَ الموتُ في الممحايات بصورةٍ إجبارية نهاية ما لم يكن سوى محضر التسكعِ التهكمي جداً، والصارم جداً، ويبقى علينا أن نوضحَ الأسبابَ التي من أجلها يلتقي روب- غرييه الضرورةَ غير المأسوية التي كانت قد حكمت على الإنسان، منذ النصوص الأولى للأسطورة، بالعجز، والخطيئة، والقتلِ، على هامشِ المأساة، وعلى هامش القصة الأسطورية بحصر المعنى، وبواسطة تهكمٍ لم نكن ننتظره إطلاقاً.

ومع ذلك، فإن أسئلةً عديدة، وتحليلاً ينتهي بطريقةٍ سلبية نسبياً حتى الآن، لا تمنع روب - غرييه من أن يتمكن من إرساء أسس ميثولوجيا عصرية من شأنها أن تجعلنا نعيد الارتباط بالميثولوجيا القديمة، وذلك فيما وراء الكثير من الطلاقة، وفيما وراء قطيعة شديدة الوضوح، مع أسطورة أوديب، ومع الشكل الذي كان يحملها. ومهما يكن دقيقاً اتفاقُ روب - غرييه مع مبّرر وجود هذه القصة القديمة وديمومتها فقد بدا هذا الاتفاق أقوى من اختلافاته المعلنة بفظاظةٍ ما بعدها فظاظة، والسؤال الذي يطرح نفسه هو أن نعرف إن لم يكن بالإمكان أن يكتب مجدداً قصةَ أوديبٍ يكونُ أوديبَ عصرنا، ولو كتبه على مضض.

وتتساقط، في الواقع، بسرعةٍ كبيرة، كلُّ ذرائع الرواية واحدةً فواحدة. إن التلميح إلى المأساة ليس سوى تهكم، وقد رأينا ذلك ويرادُ للتحليل النفسي أن يكون امتيازاً للرواية، وتكون التلميحات إلى لعبة التاروت سخريةً ماكرة، ويكون التحرّي البوليسيّ تنكُّراً. إن الرواية لا تدين بتماسكها لأيّ شيء من كلّ هذا، وقد نجدُ أفضلَ برهانٍ على ذلك في المثال الأخير، مثال الذريعة

البوليسية للعمل. إن الرواية البوليسية الملغزة تمتلك، تقليدياً، في الواقع، تماسك حبكتها الذي لا عيب فيه. وها هنا تكمن جودتُها، والمتعةُ التي تجلبها. هناك جثةٌ، ولغزٌ، والقصةُ المتقنة والمبنية بناءً متيناً هي قصّةُ الانتصار على هذا السرّ الخفي، ولا يبدو روب - غرييه، والحالة هذه، متعجلاً لشيء آخر غير الحطّ من قيمةِ عملية القتل في داخل روايته، وهي العملية التي استخدمها كذريعة، والحطّ من أهميّةِ رجلِ المباحث الذي ستكون مهمّتُه الكشفَ عن سرِّ تلك العملية. إن عملية القتل لم تحدث إذن في البداية، وفالاّس هو الذي سيصبح قاتل ضحيّته على نحوٍ يدعو إلى الرثاء. إن البحث البوليسيّ الذي أمكن استخدامه كنسيجٍ روائي، يجري التخلي عنه حالما يُشرَع به، ويستبدل الروائي، بسرعة كبيرة، في الواقع، يستبدل بهذا الموضوع الذي يطعن عليه، كما طعن على كافة الموضوعات الأخرى، بحثاً عن الذكريات، وحتى عن المكبوت، والطفولة، والهوية.

وبصورةٍ شديدة الغرابة، تُخلي مدينةُ الجريمة إذن مكانها، في ذهن والاّس، لمدينة الطفولة، ويكفُّ والاّس عن أن يكون مهيئاً ليكونَ الدّليلَ على الجريمة، لينصرف إلى الذكريات. ويتفق أن يعبر روب - غرييه عن هذه النقطة دون أي التباس:

إنه جالسٌ في خلفية الدّكان، بمواجهة هذه المرأة، الشابة المليحة، ويتساءل عما أتى ليبحث عنه، هناك، وربما دون علم منه.

ربما دون علمٍ منه... إن تسكُّع شخصيته، وتردُّدها، وبطالتها، هي التي يجري التعبير عنها، من خلال انحلال كافة أطر الإحالات التي يدرجها روب غرييه في روايته، بدقة، وبصورةٍ مصطنعةٍ، في آنٍ واحد، ومن هنا تأتي جاهزيّتها للتحوّل. إن التسكُّع يمثّل المسلك الوحيد الذي من شأنه أن يجعلنا ننتقل من البحث البوليسي، ومن التوتر المأسوي، ومن الفاجعة إلى استقصاء الأنا وحده، والذي يمكن لروب - غرييه أن يقبل تصوّره. وفي الواقع، فإن هذا التسكُّع الخاوي للفراغ والوحدة - يجعل من والاّس فريسة استيهاماته

وحدها. إنه يقتلعه من كافة مسارات الإرادة والوعي، ليثبته، بصورة نهائية، في ضرورة اللاشعور. إن رواية المعاينة والفتور هذه، من خلال الوزن القليل الذي تقيمه للعالم الخارجي في علاقاته بالانفعالية، لم تعد تقرُّ إلاّ بمرتبة المكبوت. إن السّير غير المكترث لوالاّس في مدينةٍ هي نفسها غير مكترثةٍ، هو رجوعٌ إلى الغرائز الأصلية: رجوعٌ إلى الأوديب.

ولأن الرواية تلتقي هنا المعطى الأسطورة بالصورة الأكثر تأكيداً، يصبح والاّس، في بحثه الذي يُعترف به عن الهوية العائلية، وعن الهوية فحسب، يصبح من جديدٍ أوديب تقريباً، ومع ذلك، فهو إنّما يلتقي البطل الأسطوريَّ، بما فيه من ضعفٍ، لا بما فيه من قوة، ولا تتوضَّع هنا أية أبّهةٍ على تردّده.

وهكذا فإن والاّس قد غدا أوديب من جديد. غير أنه أوديبٌ لن يكون ملكاً.. وعلى أية حال، فقد كان الأوديب الذي نعرفه يمسك بزمام المبادرة في القضية، وكان يضع عقله، حتى الهوى، في خدمة بحثه على أية حال، وكان قد حلَّ لغز أبي الهول على أية حال، كما كان أيضاً مزهوّاً حتى الدُّوار بنجاحاته على أية حال... أما هنا، فعلى العكس من ذلك، فنحن لم نعد أمام أوديب الملك، بل أمام أوديبٍ مأجورٍ ينتمي إلى مرتبة روي - دوزيه(١). وهو، مثل غاريناتي(١) وآخرين غيره، ينتمي إلى مرتبة بونا(١). إن والاّس إذن لم يزل أوديب، ولكنه، هذه المرة، أوديبٌ مستلبٌ لم يعد يعرف إلاّ ما تلقِّنه إياه استيهاماتُه.

غير أننا يجب أن نشير إلى أن هذا الأوديب العصريَّ هو مثل الأوديب القديم، التمثيلُ الصرّف للغريزة، فيما وراء أي جهدٍ لإعطائه عمقاً نفسياً أو «صبغةً نفسية». إن جفاف نظرة روب - غرييه قد التقت بصورةٍ غريبة العمق السوفوكلي الذي كان قد طرح البساطة الصافية والجوهرية لوجوهٍ كان

---

(١) أسماء شخصيات في رواية الممحايات.

هيغل يقربها من فن نحت التماثيل، بدلاً من تعرجات الاحتمالية، وحوادث أية حياة. وبالفعل، فإن روب - غرييه، عن قصدٍ منه أو عن غير قصدٍ، قد اهتدى إلى الدرس الذي كان التحليل النفسيُّ قد حفظه عن الأسطورة، وعلى عكس ما حدث في المأساة التي كان الإنسان يظلُّ فيها إنساناً، فقد انتقلنا هنا من الأسطورة إلى عقدة أوديب.

وهكذا، يتّضحُ بلا ريب أن الرّواية تلتقي الأوديب دون أن تستعين إطلاقاً بمنطق الحوادث الذي كان منطق الأسطورة. إن والاّس يلتقي أوديب، دون أن تكون له القصة نفسها، وهكذا فإذا التقى روب - غرييه إحدى «رسائل» الأسطورة، فسيكون ذلك بطرق أخرى.

ومن هنا ينتج بصورةٍ خاصةٍ أن اللاشعور يعبّر عنه في الرواية على نحوٍ أكثر ثرثرةً بكثير ما يعبّر عنه في المأساة. وفي حين كان أوديب سوفوكل يجري إلى ضرورته، فإنّ والاّس يحلم بها، ونحن ندينُ لأحلامٍ يقظته بأجمل اللحظات الغنائية في هذه الرواية. إنها لحظاتُ الصمّت هذه أو تلك، أو لحظات التأمُّل نصف الغائبة للبطل، اللحظات التي يصادف خلالها كلَّ مرةٍ استيهاماً معيناً.

وهكذا تقوم في قلب القصة نفسها تلك الرؤيا، رؤيا القناة، ومياهها الخضراء المزرقّة، والتي ستظهر فيها بدقةٍ صورة أبي الهول وإنّه لحلمٌ جميل جداً من أحلام يقظة فالاّس ذلك الحلم الذي يأتي ليحدّد بدقة مغزى الرمز، وليعمّمه:

يتبقى لديهم أيضاً ميللمتران صغيران لم يصنع بهما شيئاً، ميللمتران صغيران أخيران... متران مربعان من الأحلام... ليس هذا كثيراً... إن ماء الأقنية الأخضر المزرقّ يصعد ويفيض، ويجتاز الأرصفة الغرانيتية، ويطغى على الشوارع، وينشر على المدينة بأكملها وحوشه ووحوله[1]...

---

(١) الصفحة /٢٦٠/.

ويمتدُّ اللاشعور، مثل «الروح» التي يحلُّ محلّها اللاشعور، يمتدّ حينذاك ويحوم فوق كل شيء... ومع انغمار المدينة البطيء تحت مياه القناة، فإن الذي يتوكّد هو انتصارُ اللاّشعور على عالم الرواية، وعلى كل شيء، وتُختم الرواية، بصورةٍ متميّزة، بمقطع مماثل تماماً:

في مياه حوض الأسماك العكرة، تمرُّ ظلالٌ خاطفة، وصاحب المقهى جامدٌ في مركزه (...)، وحوله الأشباح المألوفة التي ترقصُ رقصة الفالس، مثل فراشات الليل التي تتصادم في دورانها، مثل الغبار في أشعة الشمس، ومثل المراكب الصغيرة التائهة في البحر، والتي تهدهدُ، حسب مشيئة الأمواج، حمولتَها الهشة... البراميلَ العتيقة... الأسماك الميتة... البكراتِ... هبّات الريح... الخبزَ القاسي... السّكاكينَ والرّجال(١).

إنها دوماً نفس المياه الخضراء المزرقّة، من تلك المياه التي كانت تحمل سابقاً صورةَ أبي الهول. إلاّ أننا قد انتقلنا من القناة إلى ذلك الحوض الغريب الذي يحتوي كلَّ شيء والذي تسهر في وسطه صورةٌ ليست أقلَّ غرابةً، صورة صاحب المقهى المتلعثمة، اليقظة، والعاجزة:

- صاحب المقهى، أنا؟
- حسناً، أرغب كثيراً أن يكون لي ولدٌ، ومنذ زمنٍ بعيدٍ جداً، ماتت شابةٌ مخطوبةٌ، بطريقة غريبة...
- صاحب المقهى. أنا - صاحب المقهى.
- أنا صاحب المقهى، صاحب المقهى، «صاحب المقهى(٢)...

إنه وجهٌ غريبٌ، حاضرٌ، من بداية الرواية إلى نهايتها، وتنتهي رسالته بأن تتعطّل. وعلى أية حال، فصاحب المقهى يتبدّى هنا مرتبطاً بصورةٍ أساسيةٍ برمز الماء الذي لم يجد علماء التحليل النفسي صعوباتٍ لتفسيره، وإذا

---

(١) الصفحة: ٢٦٤.

(٢) صفحة: /٢٦٣/.

تذكرنا أنه قد تمكن دفعةً واحدةً من أن يتعرّف في والاّس شخصيةً غامضة، وإذا تذكّرنا أننا ندينُ له بذكر ابن مفترضٍ لديبون، وأنه يستعيد غالباً جداً ذكرى فتاة تدعى بولين، قد ماتت بطريقةٍ غريبةٍ كما يقول، وأنه يجعل التذكير غير الدقيق بجريمةٍ قديمةٍ يطفو على الرواية، وهي الجريمة التي يمكن تجريم والاّس بها بصورةٍ ما، وأننا ندين له أخيراً بذلك الحدس الذي أطلق والاّس النار على أبيه بناءً عليه... فإن هناك ما يغرينا كثيراً بأن نرى فيه تمثيلاً معيناً للاشعور. وبما أنه غامضٌ كاللغز، ومقتضب كاللاشعور ذاته، في عدم تماسكه الشديد الشفافية، فربما يمثّل إذن اللاشعور، لا شعوره الذاتي، أو لا شعور فالاّس، فالأمر سيان - في نفس الوقت الذي يمثّل فيه عقدة أوديب التي توجّه الرواية بأكملها.

وهكذا تنبثق الضرورة الأوديبية في لحظةٍ كان من المحتمل ألا ننتظرها فيها. ففي الممحايات، وعلى هامشِ المفاصلِ الكبرى للقصّة الأسطورية إعلانٌ غنائيٌ كاملٌ عن حضور اللاّشعور. إن المصيرَ الذي يلبد في اللاّشعور، فوق ذلك، لكي لا يرمي بوالاّس في قصةٍ منسّقةٍ مثل القصة التي كان أبولون قد حدّدها لأوديب، يحطّم التردُّد المعمّم الذي كان قد بدا خلال زمنٍ معين قانون الرواية والناس، ليفرض نظامه الذي لا يقهر. وتحت النظرة الحكيمة والمبهمة لصاحب المقهى الغريب ذاك، فإنّ تسكُّع والاّس، كما في غالبية القصص الأسطورية، يلاقي الموت أيضاً. لقد حلَّ الأوديب، في مرتبة الرّواية، محلَّ أوديب.

اللاّشعور والآلهة، اللاّشعور والأشياء:

إن رواية الممحايات، التي لعلّها أقرب إلى عقدة أوديب منها إلى الأسطورة، تواجه مع ذلك ضرورة مجابهة الأسوأ، وبصورة مختلفةٍ عن المأساة على الأقل. وسواء أتى هذا الإلزام من القصة الأسطورية، أو من التحليل النفسي، وسواء عبِّر عنه بالمصير المأسوي أو بالاستيهام الكلي القدرة،

فهو يظهر أكيداً إلى درجةٍ نصل معها إلى التساؤل إن كانت مأساة سوفوكل، وعلى نحو أعمّ، إن كان الأدبُ التقليديّ، إذا أخذناه بجملته، شأن رواية روب - غرييه، ومغامرة الفن الحديث بأكملها، لا ينتميان إلى طريقتين للردّ على المحتّم. ومن الممكن أن نمضي أبعد من ذلك، وان نطرَحَ على أنفسنا أيضاً مسألةَ معرفةِ إنْ لم يكن بالإمكان اعتبار «أوديب ملكاً» أو «الممحايات»، العملين الأدبييّن الذين يدفعان محاولاتِ وميزاتِ أعمال أخرى أقل كمالاً إلى النقطة النهائية، إن لم يكن بالإمكان اعتبارهما «ترجمتين» بالمعنى الحقيقي الأكثر دقةً للتعبير، أو اعتبارهما المحاولتين الأكثر إبداعاً لإلحاق ما كان غريباً على الأدب جزئياً بالأدب: كالأساطير الدينية، أو العلوم الإنسانية.

وهكذا يكون سوفوكل وروب - غرييه قد أدخلا، كلٌّ منهما بدوره، وبحسبِ لغاتٍ إيديولوجيةٍ وجمالية من طبيعة مختلفةٍ، قد أدخلا الأسطورة أو العقدة في مرتبة الأدب، ورداً عليهما. وسواء كان الأمر يتعلّق بترجمة الأسطورة أو بتجاوزها عن طريق الأدب، أو بتجاوزٍ للأسطورة عن طريق الترجمة الأدبية للأسطورة، فالغريب في هذا الأمر هو أن روب - غرييه قد تمكّن، دون أن يدري، من الرّجوعِ على خطا سوفوكل، وهناك ما يُغرينا بالظّن، من خلال هذا التوازي، وبرغم مسافة قرون عديدة تفصلهما، ما يغرينا بالظّن أن ذلك هو أحدُ الثّوابت الأكثر تأكيداً، والتي يمكن التقاطها في الأدب.

لقد كانت المسألةُ بسيطةً بالنسبة لروب - غرييه، وكان يلومُ الغَرضَ المأسوي لأنه تذرّع بالقدر لاستحالة عدم القتل، وعدم الموت، غير أنه ليس من المؤكد إطلاقاً أنه لم يتعين عليه، هو أيضاً، أن يلجأ إلى تواطؤ قوى شريرةٍ قادرةٍ على ربط شخصياته الفنية بنا بصورةٍ أوثق، كما لو أنه لم يكن بإمكان الأسوأ أن يكتفي بحضوره فقط في الأدب.

وفي الواقع، فقد يكون غير صحيح أن نظنّ أن تحديدَ اللاشعور هو الشيء الوحيد الذي يتدخّل في عالم روب - غرييه الأسطوري، فهناك تحديدٌ

ثانٍ أكثر رهافةً، وأكثر مفاجأةً، وتأتي فعاليته لتكمل التحديد الأول وتلتقيه، وهو التحديدُ الذي ينشأ من العالم نفسه، وكما كان سوفوكل قد لجأ إلى الألوهيّة ليضاعفَ الضرورة، وربما ليجعلها معقولة، فإن روب - غرييه يستدعي ثقلَ الأشياء. ومنذ اللحظة التي يصبح فيها تعميمُ الاستيهام حاسماً في عالم الرواية، تكفُّ الأشياء فعلاً عن أن تكون محايدةً تماماً. إن نفس المدينة التي كانت قد بدت مكاناً غير محدّدٍ لتسكُّعٍ في البداية، تصبح استيهاماً لمتاهة معينةٍ، في نفس الوقت الذي تصبح فيه رمزاً لنظام الأشياء الآلي. ويمكن أن نرى دلالةً على ذلك في الوصف الشهير للمطعم الآلي الخفيف. وهذا معناه أن روب - غرييه يبدو أنه قد قطع رغبته المزعزعة بأدبٍ موضوعيّ حقاً، ولأن العالم يصبح هنا مريباً بطريقتين.

مريبٌ هذا العالم أولاً، لأنه يفقدُ حالاً حيادَهُ لصالح تواطؤٍ عميقٍ جداً مع رغبته الشخصية. إن العالم الذي يقدم شوارع لكورنثيا، وتماثيل للايوس، وممحايات مدموغةً باسم أوديب، كما سيقدّم في رواية المخالس شرائطَ معقودة على شكل رقم ثمانية، وملصقات سينمائية شديدة الإيحاء، هذا العالم قد فقد براءته، ولا بدّ من الإشارة إلى أن هذا الاستنتاج لا يدين بشيء للمجادلة النظرية التي عارضت المؤلِّف بمن يعيبونه بصددِ العلاقات التي يمكن أن تقوم في مؤلّفه بين الذاتية والموضوعية.

غير أن العالم مريبٌ، من ناحيةٍ أخرى، لأن النظام الذي يسيطر فيه، نظام الأشياء ونظام «التنظيم»، ونظام «الآخر»، كما يعتقد غاريناتي، هذا النظام الآلي تماماً، ينتهي به الأمر ليتّصل بالضرورة الأوديبية، ضرورة السقوط، وينتهي به الأمر، نتيجةً لذلك، إلى إلغاء الإنسان وسحقه. وحول هذه النقطة، فإن روب غرييه لا ينفصلُ في الحقيقة عن المعطى الأسطوري، بمقدار ما يُعيدُ دمجه في معطىً آخر لم يعدْ هذه المرة هو الرؤيا الدينية لعلاقات الإنسان مع ما يتجاوزه، بل رؤيا الإنسان المعاصر الذي هو في

صراعٍ مع العالم الذي يدمّره. وقد أعلن ذلك بنفسه مؤخراً، وبعباراتٍ واضحة، على هامشِ «مشروع ثورة في نيويورك».

ماذا تمثّلُ التعّابيرُ التي تُنتجُ عملاً أدبياً، وكيف يتمُّ اختيارها؟ من ناحيتي، أنا آخذها راضياً مختاراً من بين المواد الميثولوجية التي تحيط بي في حياتي اليومية، وحين أقرأ الحوادثَ الفاضحة الإجرامية، عندما أنظر إلى الواجهات الزجاجية والملصقات التي تشكّل واجهةَ أيّةِ مدينةٍ كبيرة، وحين أقطع مسافةً في ممرات المترو، أجد نفسي بمواجهة حشدٍ من العلامات التي يشكّل مجموعها ميثولوجيا العالم الذي أعيش فيه[١].

وهنا نلتقي الميثولوجيا العصرية لناقدٍ كرولان بارت، وهي ميثولوجيا لا تأتي إطلاقاً لتدمّر الأسطورة الأوديبية، أو لتحلّ محلّها، بل على الأصح، لتدعم قسوتها بطرحها لتلك الصورة الجديدة، صورة أوديب الذي يصبح من الآن فصاعداً أودبياً مأجوراً، وهو ليس فقط دولاباً في آلةٍ ضخمة، بل هو فريستها. وهنا، كما في روايات أخرى لروب - غرييه، فإن العالم، ونظام الأشياء، والأفضل أن نقول نظام الشرّ هو الذي يتغلّب وعن طريق مداورةٍ يقوم بها الاستيهام، يكون هناك تواطؤ بين نظام الشرطة وروا - دوزيه ونظام رجال العصابات.

والأسوأ من ذلك أن هناك تواطؤاً بين نظام الاستيهام ونظام الجريمة. ويمكن أن نجد الدليل على ذلك في الالتباس الذي يحدث عند الخاتمة، بين والاّس وغاريناتي. إن هاتين الشخصيتين اللتين ما أنفّكت كلّ منهما تلاحق الأخرى. تلتحمان، في النهاية، إلى درجةٍ لا تعودان تشكلان معها إلاّ شيئاً واحداً. وفي الصفحات الأخيرة من الممحايات، ففي حين يستسلم والاّس طيلةَ ليلةٍ كاملة لاستيهاماته وهزيمته، فإن غاريناتي، الذي ركض من مشفى إلى مشفى ليجد أخيراً جثة ديبون، قد اقتنع أنه كان شخصياً قد أدّى مهمته بصورةٍ

(١) ملاحظات إضافية مذكورة على الصفحة -٢-.

جيدة، ومنذ ذلك الحين، لا تعود الشخصيّتان تشكلان سوى شخصيةٍ واحدة. إن نظام بونا، ونظام اللاّشعور قد التقيا من جديد. وفي نظر روب - غربيه، تتجه الضرورةُ الدّاخلية، والضّرورةُ الخارجيّة نحو الأسوأ.

إننا نشهد في الرواية إذن نوعاً من ازدواجٍ لحتميةِ الشرّ والموت، أو ضرباً من تدعيمٍ لهذه الحتمية. فسواء كان الإنسان مسوقاً باستيهاماته، وبالتّواطؤ العميق لعالمٍ يجيب عنها بصورة غريبة، أم كان لا بدّ أن يسحقه جهازٌ لا روح له، فسوف يلاقي الفشل. ويبدو أن روب - غربيه قد توصّل، من خلال زاوية الإبداع الأدبي وحدها، إلى ذلك التآلف الغريب بين الإنسان والعالم، والذي كانت قد أقامته الآداب التقليدية والرّومانسية، وهو الارتباط الذي سيقصد، من جهته، الطعن عليه بعنف، باسم المنطق والواقع، إن لم نقل باسم الحقيقة. وسيكون الأدب قد حطّم العزلة الإنسانية مرة أخرى أيضاً.

وليس مهماً أن يحدث ذلك بصورةٍ محزنةٍ، وعن طريق طغيان عالمٍ من الأشياء فقط، فإن حواراً سيدور مجدداً بين الإنسان وما ليس إنساناً.

لكي يوضح الأدبُ التقليديّ الضرورةَ، راهن على التآلف بين الإنسان والآلهة، أما روب غربيه، من جهته، فقد اقتصر على ذلك التواطؤ بين الإنسان والأشياء التي يبدو المجتمع أحياناً وكأنه تابعٌ لهذه الأشياء تابعيّةً مثيرة. ومهما يكن من أمر، فنحن هنا بعيدون عن محاجّة البحث المسمّى: الطبيعة، النزعة الإنسانية والمأساة، والذي أدان فيه الروائي بصورةٍ عنيفةٍ ما كان يسمّيه «جسرَ الرّوح»، والذي كان الأدبُ التقليديّ قد بناه بين شهوة الإنسان وصمت العالم. لقد رأينا بطلاً يصبح أوديب جديداً، من جرّاء لا شعوره، أو ربما من جراء صورةٍ للاشعور أكثر تجريداً وأكثر عموميه. ولقد رأيناه أيضاً مدفوعاً في هذه الطريق، من جراء تواطؤ عالمٍ يسحقه. غير أنه إذا بقي التآلفُ بين العالم والإنسان في هذا العمل، فإننا ننتقل فيه من «جسر الروح» إلى «جسر الاستيهام».

ها نحن نرجع مرة أخرى إلى أوديب، أو على الأصحّ، إلى الأوديب، ولكن ميثاقاً يتّصل بالتحليل النفسي قد حلَّ محلّ الميثاق الميتافيزيقي الذي كان الأدبُ قد وضعه بين الإنسان والعالم، انطلاقاً من الأسطورة. لأنه يمكن القول، انطلاقاً من الأسطورة، ومن ضرورةِ المرور بمقتل الأب، والزنّى بالأقارب، يمكن القول إنه، كما كانت المأساة قد وضعت الإنسان بين يدي الألوهية، فإن روب - غرييه، على العكس من ذلك، يسلم الإنسان، وكأنه فريسةٌ، لنفسه وللمدينة. لقد كفت المحكمة العليا التي يجابهها الإنسان عن أن تكون إلهيةً، بحيث انتقلنا من الحتمية المرتبطة بالوحي الأبولوني إلى شكلٍ من الضرورة ينتجُ من تراكب الاستيهام والموضوع، ومن انطباعه عليه. إن للاختلاف بينهما أهميته، ولكن من المسموح به أن نتساءل عما إذا كان روب - غرييه، من خلال ضروب إنكاره ورفضه، من مثل رفض الأسطورة ذاتها، كما رأينا، ورفض المأساة السوفوكلية، ورفض الافتراضات المسبقة للأدب التقليدي عامة، والرّواية البوليسية خاصةً، أن نتساءل عما إذا كان روب - غرييه لم يلتق الاندفاع الخلاَّق الذي كان قد أتاح للشاعر اليوناني الاستيلاءَ على أسطورةٍ قديمة، ليفرض فيها، بآنٍ واحد، شكلاً معيناً، وسياقاً إيديولوجياً وفلسفياً هو سياقُ عصره. وقد لا يكون من الحكمة، بلا شك، أن نقارن بين نوعية المؤلّفين، غير أن روب - غرييه هو الوحيد، بين الكتّاب الذين تمكّنا من ذكرهم، الذي عالج، كصاحب رؤيا معينة، تقليداً نقله إليه الإرثُ المضاعفُ لثقافةٍ أدبية، وللتحليل النفسي، وهو الوحيد الذي امتلك وسائلَ إعادةِ صياغة هذه المادة بعمقٍ كافٍ بحيث يمكن أن تولد منها مادةٌ جديدة، ولكي تتشكّل هذه المادة، بنفس الوقت، كنتيجةٍ وكبوتقةٍ لأحد تيارات الفكر في عصرنا، على هامش كلَّ رمز، وكلّ مجاز، ومن خلال رفضه لتقليدٍ ما كان قد جرى القيام به سابقاً. وعلى أية حال، فما من شكٍ إطلاقاً، في هذا الاستحضار القريب جداً من أن يكون عجيباً للعلاقات التي تقوم بين الإنسان وما تحت شعوره من ناحية، وبين الإنسان والعالم من ناحية أخرى، فإن روب - غرييه قد كتب مجدّداً مأساةَ الإنسانِ العصريّ التي لا قدر فيها.

إن تطور مؤلّفاته، بدءاً من هذه الرواية الأولى، لا يمكن، فوق ذلك، إلاّ أن يؤكد هذه النظرات. وفيما رواية: في المتاهة، أو رواية منزل اللقاء، ستستغنيان عن نقاط الارتكاز التي تحدّد علاقاتٍ معينة، في رواية الممحايات، كما ستستغنيان عن كلِّ معطىً غريبٍ عن نسيجهما، إلى أن تتناول رواية مشروع ثورة في نيويورك مجدّداً، وتدفع حتى السّخط، تلك الرؤيا، رؤيا الإنسان المحاصر، بين قراره الخاص به والمدينة الأسطورية الكبيرة التي تعكسه وتسحقه.

وهذا معناه أن روب - غرييه، الأمين في ذلك لقوانين خياله الشخصي، كما هو أمينٌ ربما للجزء الأكثر تشاؤماً من رسالة فرويد الذي ليس الشفاء بالنسبة إليه سوى الهدي إلى القبول بالنقّص، سيترك شخصيّاته لما يسمّى في أحد البحوث الثلاثة حول نظرية الجنس، لما يسمى بـــ «كربها الأصليّ»[1]. ولعلّ ذلك هو الثمن الذي ينبغي دفعه من أجل هذا الانتقال من «الميثاق الميتافيزيقي» الذي كان الأدب قد بناه ضمناً حتى ذلك الوقت بين العالم والأشياء، إلى العالم المتّصل بالتحليل النفسي والذي يقوم هذا العمل الأدبي بتأكيده. وهذا معناه أننا، من الطريق الملتف عبر التحليل النفسي، قد انتقلنا للمرة الأولى، وبصورةٍ نهائية وعميقة أكثر من أي وقت مضى، من أدب أسطورة أوديب إلى أدب عقدة أوديب. وهذا ما يفسرّ بلا شك أن روب - غرييه قد آثر الرواية على المسرح، وهذا أيضاً ما يحلّلُ ذلك الاستبدال، استبدال التلميح بالحكاية في رواية الممحايات، لأن القصة بحدّ ذاتها، من الآن فصاعداً، وكما كانت الحال سابقاً عند فرويد، تبدو أنها فقدت شيئاً من الأهمية التي كانت تولاها. بيد أن هذا خصوصاً هو السّبب الذي من أجله يعتبر هذا العمل الذي لا تمرُّد فيه، ولا خلاص، ولا هوى، ولا ذنب، يعتبر، في نهاية الأمر، أحد أكثر المؤلّفات تخريباً.

* * *

---

(١) الترجمة المشار إليها، صفحة ١٣٢.

خاتمة

مواجهة أبي الهول

«إن شجاعةَ المضيّ إلى نهاية المسائل هي التي تصنع الفيلسوف، فينبغي للفيلسوف أن يكون مثل أوديب سوفوكل الذي، من خلال سعيه لإيضاحِ مصيره المخيف، يتابعُ بحثَه بلا كلل، حتى حين يستشفّ أن الجواب لا يحمل له إلا الهول والرعب غير أن أكثرنا يحمل في قلبه جوكاستا تتوسّلُ إلى أوديب، حبّاً بالآلهة، لكيلا يمعن في بحثه».

شوبنهار، رسالة إلى غوته،
بتاريخ ١١ تشرين الثاني ١٨١٥

إن أوديب وجوكاستا، اللذين يرمز أحدُهما إلى مبدأ الواقع، وترمز الأخرى إلى مبدأ اللذة، كما يؤكد فيرينتشي الذي يورد هذه الجملة، يتعايشان إذن في كلٍّ منا[1]. ولكن كيف لا نرى أن ما يجري إبرازه، من خلال تفسير الفيلسوف والطبيب المزدوج هذا، هو أحد أسس السّحر الذي تمارسُه أسطورةُ أوديب، كما تمارسه الأساطير الأخرى كافةً. لأن اسمَ أوديب لم يتمكّن من الوصول إلى فكر فيلسوفٍ مثل ديدرو، كما يصلُ إلى فكرِ كاتبٍ مثل ريكاردو، ومثل فولتير، وهنري لوفيفر، وحتى جيل دولوز دون مبرّر.

(١) الأعمال الكاملة، طبعة بيو، ١٩٦٨، الجزء الأول، الصفحات ٢١٥-٢٢٤.

ويمكنُ أن نتساءل عما إذا كانت القوةُ الكبيرةُ للأسطورة، وطريقةُ استمرارها ليستا في إيضاحِ التياراتِ المتعاكسةِ للنفس، لتجاوز، تناقضهما مدة من الزمن. من المؤكد أن الأسطورةَ تعرُضُ دوماً موقفاً تنازعياً يكبرُ أو يصغر. ولكن القصةَ تسترُ دوماً الهزات والتناحراتِ، إلى أن يتدخّل القَصَاصُ، على أية حال. ويُعرَضُ علينا هنا ائتلافُ أوديب وجوكاستا، وليس فقط الحرب التي يمكن أن يشنّاها كلٌّ ضد الآخر. إن الأسطورة تنجحُ في أن تركّبَ ما يمزّقنُا: وهكذا يجري تقديمُ المنع وخرقه في الوقت نفسه، والشهوةُ ورفضُ السقوط فيها، والممكن وغير الممكن وما يدهشنا أكثر من ذلك، وليس على مستوى علم النفس فقط، وإنما على مستوى المنطق أيضاً، هو أن التناقضاتِ الأكثر هولاً تجري إزالتُها. وكذلك الأمر فيما يخصّ أوديب، بالنسبة للسرّ الغامض والوضوح، وبالنسبة للحياة والموت. والغنى والفقر، تلك المصادرات المتعارضة، التي يجري الكشفُ عنها، والتوفيقُ فيما بينها، في آن واحد. ونفهمُ عندئذٍ كيف أمكن لكلود ليفي – شتراوس، من خلال تشبيهِ الأسطورة بالموسيقا، وبتقريبٍ كل منهما إلى الأخرى، إلى درجةِ التأكيد أن الموسيقا تقوم بالنسبة لبلداننا، ولهذه المرحلة من الحضارة الغربية، مقامَ بُنى الأسطورة، وتضطلعُ بوظائفها، كيف أمكن لكلود ليفي – شتروواس أن يختمَ آخرَ أعماله التي تدور على الأساطير، والذي هو مؤلّفٌ يشكلّ إجمالاً لها، بصورةٍ ما، بتحليلٍ لعمليات انحلالِ منظومة التناقض كلها، المنظومة الأسلوبية منها أو الإيقاعية الفاعلة، في موسيقا رقصة البوليرو لرافيل(١). ويتحدث شتراوس في هذا المؤلّف، في الواقع، عن «مجموعٍ معقّد من تعارضاتٍ كأنّما هي متداخلةٌ بعضها مع البعض الآخر»... ويتحدثُ فيه أيضاً عن التراكب الذي يجري في موسيقا بوليرو «بين إيقاع مزدوج النغم، وبين إيقاعٍ ثلاثي النغم، وذلك، في النهاية، بقصدِ إثبات أن التناقضِ الظاهري بين التناظر وعدم التناظر ينقطعُ تحت تأثير وساطةٍ، قُدمَ الدليلُ عليها، على

(١) الإنسان العاري، صفحة ٥٩٤/. ولوليرو هي رقص وموسيقا راقصة إسبانية بطيئة الإيقاع. (المترجم. ز.ع).

المستوى النغمي»... ولا يسعنُا في انحلالِ التوترات هذا، عن طريق اللجوء إلى مرتبةٍ مختلفة، إلاّ أن نتعرَّفَ عمليةً مماثلةً لتلك التي تقطعُ بصورة فظةٍ تمزقَ البطل الأسطوري، عن طريق اللجوء إلى مرتبةِ الموت والألوهية. ومثل «هذه اللحظاتِ الصامتة، التي تكرّسُ عملاً جاداً جرى القيامُ به جيداً»، والتي كان ليفي – شتراوس يستذكرها بصدد نهاية موسيقا رقصة البوليرو لرافيل، هناك بالقدر ذاته تغيراتٌ في الباب تأتي، في الواقع، لتجلبَ استراحة النهاية التي يتمُّ أخيراً العثورُ عليها للحلول غير الممكنة، والتي تطرحها الأسطورة[1]. سواء تعلُق الأمرُ بصعودِ أوديب، أم بانتحارِ جوكاستا أم بموت العديد من الأبطال الأسطوريين.

ما من شك في أن السّحرَ الذي نحسُّ به أمام أسطورة أوديب، وأمام أيّةِ أسطورةٍ ينشأُ بصورةٍ ما من هذه التسويات التي تنطوي على المفارقة، ولكن هذا السحرَ يصبحُ أكثر عمقاً بالنسبة للأدب، كما بالنسبة للتحليل النفسي – مع فرويد وإدلر، بقدر ما يكونُ الإنسان بكليّته، من خلال أوديب – نزعته إلى الحب، ونزعته إلى السلطة – هو الذي يوضعُ موضعَ اتهام. ولكن، يضافُ إلى هذا أيضاً، بالنسبة لأوديب وحدة – أن الألغازَ التي لا تكفُّ عن طرحها ائتلافاتٌ مدهشةٌ جداً وآسرةٌ جداً، يجري تمثيلُها هنا. في قلبِ الأسطورة نفسه. إن أبا الهول يوجّه المصائر الأوديبية. كما لو أنه يقلّدُ، من الداخل، الأسئلةَ التي نلاقيها في هذه المصائر. وهكذا، يضافُ إلى التباس الخاص بالأسطورة، والذي قد يكفي بمفرده ليثيرَ اضطرابَ العقل والفكر، يضافُ السرُّ الخفي، ويضافُ مثلُ ظلِّ سؤالٍ يُطرَحُ في قلب سؤال. إن حادثه أبي الهول تقلّصُ كلَّ المسارِ الأوديبي وتمثّلُه، وتقلّصُ وتمثّل انتصاره وهزيمته، وكما كان فرويد يقول، تقلّصُ بحثَه المقلقَ عن الأصل ليصل إلى البحث عن الذات، وإلى البحث عن الإنسان، وإنه لأمرٌ متميزٌ، فوق ذلك، أن تبقى رسالةُ الوحش حين يُقهَرُ هذا الوحش، لأنه، وإن مات أبو الهول، فسيتعيّن على أوديب مع ذلك أن

(١) الإنسان العاري، صفحة: ٥٩٦.

يمتثلَ لنبوءته القديمة. وهكذا يتوافقُ لُغزُ.. حياةِ أوديب، وكل إنسان، ذلك اللغز الذي يطرحه أبو الهول، والذي يظلُّ لغزاً حتى حين يبدو أن كلمة حلِّه قد كُشِفت، وذلك لزيادةِ الشحنة في لغز حياة أوديب. وتتبدى أسطورةُ الإنسان الذي يطرحُ الأسئلة. وقد اتفق لماري – سيسيل أورتيغ أن تكتب عام ١٩٦٦، في مستهلِ استقصاءٍ حول عقدة أوديب في أفريقيا أن «تساؤلَ الإنسان حول نفسه قد لقي حلولاً شتى، في سياق التاريخ، و(أن) موضوعَ التحليل النفسي الشامل هو ذلك السؤال نفسه في الحالة الوليدة»[١] ويضاف ثانية إلى التباس الأسطورة، وإلى كلِ قصةٍ أسطوريّةٍ بحصر المعنى، يضافُ، في لعبة مرايا مدوِّخة، غموضُ لغزٍ لا تتوصل كلمةُ جوابٍ صحيحٍ إلى حلِّه، وأما قصةُ أوديب الباحثِ بعناء عن الطريق التي هي طريقُه فهي مُتَضَمّنةٌ بأكملها في مواجهتهَ للوحش السّؤول. إن هذا الإرصادَ الملحاح إلى درجة ما يراكبُ الوعي على الحادثة نفسها، إذا تذكرنا أن عباراتِ السؤال الذي طرحه أبو الهول تذكّرُ بدلالةِ اسم أوديب ذاتها، وبمجاز خط سير البطل.

وذلك، بلا شك، هو أحد الأسباب التي من أجلها علّقَ المحدثون أهميةً كبرى على حادثة أبي الهول. وتأتي لتضاف إلى الغموض المسلّم به في الأسطورة، عند كوكتو، وعند إيليوت، وعند هوفمانستال، تأتي لتضافَ مسرحةُ البحث الحيوي. إنّ تَطَلُّبَ المعرفة يدخل في صراعٍ مع الموت، ويُستَشعَرُ الخطر الذي يجري التعرُّضُ له على نحوٍ أشد بقدر ما تصطدمُ المعرفةُ هنا بحدودها الذاتية.

إن ذلك بلا شك هو السببُ المزدوجُ لاستمرارِ الأسطورة، وتلك الأسطورة أكثر من أية أسطورةٍ أخرى، فالمسألةُ تتعلقُ، في الواقع، بما هو جوهري هنا حقاً، بيد أن كلَّ جوابٍ يُعَرضُ في الأسطورة يردفُه نقيضُه في الحال، ومع سؤالٍ آخر في الوقت نفسه.

(١) أوديب الأفريقي، بلون، ١٩٦٦، صفحة: /٦٥/.

وهكذا، تُكتَسَبُ المرونةُ المدهشةُ للأسطورة، والقادرةُ، كما يبدو، على أن تحملَ كلَّ شيء، وتعرضَ كلَّ شيء، وتقول كلَّ شيء، وهي تُكتَسَبُ بما تُفرطُ فيه أكثر مما تُكتَسَب بما تفتقرُ إليه. ويظلُّ الالتباسُ هنا خصباً، لأنه ينشأ، في المقام الأول، من الصعوبة التي يتعذّرُ سبرُها، ولا ينشأُ، أقلّ من ذلك، من سعادة العيش التي لا تنضبُ، والسؤالُ الذي يأتي ليحدّد مدى ذلك الالتباس هو غنىً بحدّ ذاته، وقد يكون أكثر من هذا جواباً، برغم مظهره الاستفهامي، وهو الجوابُ الوحيدُ الذي لا يمكنُ أن يُطرَحَ للبحث ثانية، لأنه بالضبط يظلُّ جواباً مفتوحاً. وهكذا. فإن أوديب لن يكفَّ مستقبلاً عن مرافقتنا، كما لن يكفّ أبو الهول أبداً عن أن ينتصبَ معترضاً طُرُقَنَا. غير أنه قد لا تكونُ هناك حيواتٌ، ولا أعمال أدبية، لا ترتسمُ بين هاتين الصُورتين اللتين تتنبأُ إحداهما بما يحدثُ للثانية.

فلينظر أحدهم في المرآة، لينظْر رجلٌ ما
إلى صورتَه، هذه الصورة، حينئذٍ، تشبه، وكأنها مرسومةٌ
رسماً، تشبهُ ذلك الرجلَ. إن لصورةِ الرّجلِ عينين، أما
القمرٌ فله ضوءٌ. ولعلّ للملكِ أوديب
عينٌ زائدةٌ. وهذه الآلامُ
ومن مثل رجلٍ كهذا، تبدو كأنها لا توصَفُ
ولا يمكنُ التعبيرُ عنها، وتدقُّ عن الوصف[1]

غير أنه بين هذه الآلام التي تَدِقُّ عن الوصفِ وهذه العين الزائدة، بين الرغبة في المعرفة والرُّعبِ من المعاناة بسببها، بين هذه الأمور التي تتتابعُ الواحدة منها تلو الأخرى في مرآة الأدب، إنما تتحدَّدُ وقائعُ مصيرٍ العديد من

(١) هولدير لين، «معبودة ترتدي الأزرق» ترجمة: أندريـه دوبوشـيه، في مجموعـة: مؤلفات، غاليمار، ١٩٥٤، صفحة: ٩٣٩.

الأعمال الأدبية. وقد يكون هذه هو السبب الذي من أجله يوثُر الأدب، إذْ يمحّص الكشوفات الغامضة للمعرفة، يوثُر الأدبُ أن يقفَ جانباً، وأن يظلَّ لعباً، أو أن يجلبَ خلاصاً معيناً ينتمي إلى مرتبته الخاصة. إن الأسطورةَ شأنَ ربّةِ الشعرِ لدى كوديل، لن تكفَّ مع ذلك عن تحريضِ الأدب بصورة لاتنتهي بمقدار ما تتقلبُ هذه الإجابات إلى أسئلة.

يا للظُّلامةّ! يا للمطالبة!

يا ربةَ المراثي! أنتِ تنظرين إلي، وأنا أقرأُ

تصميماً في عينيك!

أقرأُ جواباً، أقرأُ سؤالاً في

عينيكِ! جواباً وسؤالاً في

عينيك!

(...)

جوابٌ في عينيكِ، جوابٌ

وسؤال في عينيك[1].

---

(٢) كلوديل، خمس قصائد غنائية كبيرة، غاليمار، ١٩٣٦، صفحة: ٣٤.

نصوص مختارة

الأوديب وأوديب

الرواية الفرويدية للأسطورة

لا نظنّ، كما يظنّ العديدُ من علماء الأساطير، أن الأساطير قد قُرئت في السماء، وهي تنزل منها، بل نرى بالأحرى مع و. رانك، أنها قد أسقطت على السماء بعد أن كانت قد انبثقت في موضع آخر ضمن شروط إنسانية بحته.

فرويد، موضوع عُلب الحلي الثلاثة

لن نتردَّد في أن نصنّفَ فرويد، بعد سوفوكل، في عدادِ المصادر التي نمتلكُها لأسطورة أوديب. إن نصَّهما يستحقُّ نفسَ الاعتبارِ الذي تستحقُّه نصوصٌ أخرى أكثر قدماً، وأكثر «صحة»[1] في الظاهر. إن كلود ليفي – شترواس، الذي يُلحُّ على هذا الموضوع. بحيث يؤكد، بعد بضع صفحات، أنه ليس هناك نصٌ «صحيحٌ» للأسطورة، أو أن «كافةَ النصوصِ تنتمي إلى الأسطورة»[2]، قد ميّز، مع ذلك، في عرضه اسمي سوفوكل وفرويد. وهذا معناه أنه كان يقرُّ، برغم رغبته بعدم الإبقاء على أي نص للأسطورة على

(١) الأنتروبولوجيا البنيوية، صفحة: ٢٤٠.

(٢) المرجع السابق، صفحة: ٢٤٢.

حساب نصٍ آخر، كان يقرُّ بأن أسطورة أوديب، بالنسبة لحضارتنا، قد اختلطت بمأساتي سوفوكل، كما اختلط الأوديبُ بأعمال فرويد. وفي الواقع، فإن ما نستشفّه هنا هو حديثُ المؤرخ، من خلال التحليلِ الأنتربولوجي. فإن كانت كافةُ نصوصِ الأسطورة صحيحةً على حدِّ سواء، في نظر عالم الأساطير، فإن بعض هذه النصوص أكثر أهميةً مع ذلك من نصوصٍ أخرى، وقد التقى فرويد سوفوكل، حين قدّم عن أسطورة أوديب نصَّاً خلاَّقاً بدرجة كافية ليولِّد بحدّ ذاته لغةً جديدة.

ذلك هو السببُ الذي من أجله بدا لنا من المفيد أن نجمعَ بعضاً من نصوصِ فرويد، التي تشيرُ على أحسن وجه إلى الانتقالَ من أسطورة أوديب إلى الأوديب. وينبغي، من ناحيةٍ أخرى، أن نُشيرَ إلى أن علاقةَ النظرية بالأسطورة نادراً ما تشغلُ في مؤلفات فرويد مركزَ الحديث، مع أنها بكليّتها تقريباً تفسيرٌ أو تطبيق لما كان يتضمنّه المصدرُ القديم. إن أوديب، مع أنه موجودٌ في كلّ موضع، يصعبُ الإمساكُ به غالباً فيها. ولذلك، فلن نذكر إلاّ النصّوصَ التي تستندُ إلى المأساة اليونانيّة، وسنقدّمُها ضمن الترتيب الزمني، لكي يظهرَ بصورةٍ متميّزةٍ الانتقالُ من الأسطورة إلى العقدة، وهو الانتقالُ الذي كان يشغُلُ مركزَ حديثنا، أما فيما يتعلّقُ أخيراً بنظريةِ عقدة أوديب، فلا يسعنا إلاّ أن نحيلُ إلى مؤلفات فرويد بأكملها.

١- من المأساة إلى العقدة:

١٨٩٧: الرسالة الموجهة إلى فلييس بتاريخ ١٥ تشرين الأول.

وجدتُ نفسي، كما أجدُ في كلِّ مكانٍ آخر، مشاعرَ حبٍ نحو والدتي، وغيرةٍ نحو والدي، وهي مشاعرُ، كما أظن، عامةٌ بين كافة الأطفال الصغار... فإذا كان الأمرُ كذلك، فهمنا التأثيرَ المدهشَ «لأوديب ملكاً»، برغم كل الإيعازات العقليةِ التي تتعارضُ مع افتراضِ حتميةٍ لا ترحم... لقد أمسكت الأسطورة اليونانيةُ بقوةٍ قاهرةٍ يقرُّ الجميعُ بها، لأن الجميع قد

شعروا بها. إنّ كلَّ مستمعٍ كان أوديباً يوماً، بخياله، وبصورةٍ جنينيّة، وهو يشعرُ بالذعر أمام تحقيقِ حلمه الذي جرى نقلُه إلى الواقع. إنه يرتعشُ تبعاً لدرجة الكبت التي تفصلُ حالته الطفولية عن حالته الراهنة.

ولادة التحليل النفسي

ترجمة أنا بيرمان...، ١٩٥٦، صفحة: ١٩٨

١٩٠٠: تفسير الأحلام:

إذا كانت مسرحيةُ أوديب ملكاً تحرك شعورَ القارئ أو الممثل الحديث بقدر ما كانت تحرك شعورَ معاصري سوفوكل، أفلا يمكنُ أن نسلِّمَ بأن اللهجةَ المؤثرةَ للمأساة اليونانية لا ترتبطُ بصراع الإنسان مع القدر، وإنّما ترتبطُ بنفس طبيعة الإنسان الذي تدورُ هذه المعركة في داخله؟ إن صوتاً في داخلنا يهيئُنا مسبقاً بلا ريب لنتعرَّف عند أوديب قوّة القدر القاهرة...

وفي الواقع، فهناك موضوعٌ في قصة الملك أوديب يفسِّرُ حكمَ هذا الصوت الداخلي. إن مصيره يحرّك شعورنا فقط لأنه كان بالإمكان أن يكون مصيرنا، لأن الوحيَ الذي وجّه ولادتنا يُنيخُ علينا كما يُنيخُ عليه بنفس اللعنة. وربما نحنُ محكومون جميعاً بأن نوجِّه نحو أمِّنا أولى دوافعنا الجنسية، وربما نحن محكومون جميعاً بأن نوجِّه نحو أبينا أوّل دوافع كراهيتنا، وأولى رغباتنا في المعارضة؛ وربّما تكونُ أحلامُنا هي التي تكشف لنا عن أنفسنا. إن الملك أوديب، حين قتل أباه لايوس، وتزوج أمّه جوكاستا، لم يفعل شيئاً سوى إرضاء رغبةٍ معينة – رغبة طفولتنا. ولكن، بما أننا أوفرُ حظاً منه، نظراً لأننا لسنا مُصابين بالذُّهانِ أو العُصاب، فقد نجحنا في السيطرة على الدوافع الجنسية التي تجذبُنا نحو أمِّنا، منذ طفولتنا، ونجحنا في نسيانِ الغيرة التي كنا نشعرُ بها نحو والدنا.

إن هذا الملك، الذي وجدت الشهوات البدائيةُ للطفولة فيه إرضاءَها الكامل، يرعُبنا، ورعُبنا يتغذى بكلِ القوة التي استُخدِمت منذ طفولتنا لطرد

هذه الشهوات من ذهننا. وحين يُبرِرُ الشاعرُ بوضوح ذنبَ أوديب، فهو يجبرُنا على أن نُدرِكَ أنانا العميقة التي تنامُ فيها دوماً نفسُ الدّوافع، مع أنها مكبوتة. ومثل أوديب، فنحنُ نعيشُ جاهلين الرّغباتِ التي تنتهكُ الأخلاقَ، وهي الرّغباتُ التي فرضتها الطبيعة علينا، والتي، ما إن تتكشف لوعينا، حتى تجعلنا نشيحُ بأبصارها عن مشاهدِ طفولتنا.

تفسير الأحلام، عام ١٩٠٠، ترجمة عن الألمانية

ميرسون، طبعة راجعها الدكتور برجير،١٩٦٧. P.U.F

٢- لغز أبي الهول:

١٩٠٥: ثلاثة أبحاث في نظرية الجنس:

لغز أبي الهول. – إن ما يدفعُ الطفلَ إلى بحثه ليس اهتماماً نظرياً، بل حاجةً عملية، فحين يشعرُ أنه مهددٌ بالمجيء الواقعيّ أو المفترض لطفلٍ جديد إلى العائلة، وأن هناك مجالاً ليخشى أن يؤدي هذا الحادثُ بالنسبة إليه إلى تناقُصٍ في العناية أو الحب، يأخذ بالتفكير، ويبدأ فكرُه بالعمل. إن المسألة الأولى التي تشغل ذهنه، تبعاً لتطوره، ليست في أن يعرف بمَ يتمثل الاختلاف بين الجنسين، وإنما هي اللغزُ الكبير: من أين يأتي الأطفال؟ وهذا اللغزُ هو نفسُ لغزٍ أبي الهول الذي يجثمُ في طيبة، وهو اللغز الذي تنكّر تنكُّراً يسهُلُ اكتشافه.

ثلاثة أبحاث في نظرية الجنس ترجمة: ب

«روفيرشون – غاليمار، ١٩٦٢ صفحة /٩١/

٣- الذنب الأوديبي:

١٩١٥ - ١٩١٦: بعضُ نماذج الطباع:

وهكذا فإن البحثَ المتصل بالتحليل النفسي يقدّمُ بانتظام الجواب نفسه: إن هذا الشعور بالذنب ينشأ من عقدة أوديب، إنه ردٌّ فعل على القصدين الإجراميين الكبيرين: قتل الأب، والقيام بعلاقات جنسية مع الأم. وقياساً على

هاتين الجريمتين، فإن الجرائم التي ترتكب فيما بعد لكي يتركّز عليها الشعور بالذنب تشكل عزاءً لسيء الحظ. وينبغي أن نتذكر هنا أن قتل الأب والزنى بالأم هما الجريميتان البشريتان الكبيرتان، والوحيدتان اللتان كانتا تلاحقَان وتُشجَبَان في المجتمعات البدائية.

وعلينا أن نتذكر أيضاً أن بحوثاً من بحوثنا قد جعلتنا نُسلِّمُ بذلك؛ فالبشريةُ قد اكتسبت وعيها الأخلاقي، الذي يبدو اليوم قوةً نفسيةً موروثةً، تبعاً لتبدلات لأوديب.

أبحاث في التحليل النفسي التطبيقي ترجمة

م. بونابرت، ومدام و. مارتي غاليمار، ١٩٣٣، الصفحات ١٣٤-١٣٥.

٤- قصاص أوديب:

١٩١٩: الغرابةُ المقلقة:

وبالمقابل، وتعلمنا ذلك الملاحظةُ المتصلةُ بالتحليل النفسي، فإن جَرْحَ العيون، أو فَقْدَ البصر هو خوفٌ طفولي رهيب. وقد استمرَّ هذا الخوفُ عند العديد من البالغين الذين لا يخشون أية إصابةٍ بقدر ما يخشون إصابة العين. ألم نعتدْ أيضاً أن نقول إننا نحتضنُ شيئاً مثلما نحافظ على حدقة عيوننا؟ إن دراسةَ الأحلامِ والاستيهامات، والأساطيرَ قد علّمتنا أيضاً أن الخشيةَ على العيون، والخوفَ من أن يصبح الإنسان كفيفاً هي البديلُ الشائعُ عن الخوف من الخصي إن القصاصَ الذي ينزلُه أوديب بنفسه، وهو المجرمُ الأسطوري، حين يعمي نفسه بنفسه، ليس سوى تخفيفٍ للخصي الذي هو وحده، حسب شريعة المثل، يمكن أن يكون على قدرِ جريمته.

أبحاث في التحليل النفسي التطبيقي، ترجمة:

م. بونابرت، ومدام و. مارتي، غاليمار، ١٩٣، صفحة: ١٨١

٥- الكبت:

١١٩: إنهم يضربون طفلاً:

ولكن يأتي الوقت الذي يُتلفُ فيه الصقيعُ هذا الإزهار المبكر؛ فما من حُبٍّ من ضروب الزنى بالأقارب يمكن أن يُفلِتَ من مصير الكبت.

إنهم يضربون طفلاً gexhlagen Ein kind wind ترجمة هـ. وسلي نشرت في المجلة الفرنسية للتحليل النفسي، المجلد،٦، الأعداد ٣-٤-١٩٣٣.

١٩٢٠: ملاحظة أضيفت إلى ثالث الأبحاث الثلاثة في نظرية الجنس.

إننا نكون على حق إذا قلنا إن عقدةَ أوديب هي العقدةُ النوويةُ للعُصابات، وإنها تتشكل القسمَ الأكثر جوهرية في محتوى هذه الأمراض. فمن خلالها يصلُ الجنس الطفولي الذي سيمارسُ لاحقاً تأثيراً حاسماً على جنس البالغ، يصلُ إلى أوجه. إن كلَّ كائنٍ بشري يجد نفسه وقد فرضت عليه مهمة السيطرة على عقدة أوديب، فإن يفشل في هذه المهمة، يصبحُ عُصابياً. ولقد علّمنا التحليلُ النفسي أن نقدّر الأهمية الأساسية لعقدة أوديب أكثر فأكثر، ويمكننا القول إن ما يفرق بين خصوم التحليل النفسي وأنصاره هو الأهميةُ التي يعلقها هؤلاء الأخيرون على هذا الأمر.

ثلاثة أبحاث في نظرية الجنس الطبعة المذكورة، صفحة: ١٨٧

٦- المأساة والعُصاب. من أوديب إلى هملت:

١٩٢٥: حياتي والتحليل النفسي[1]:

إنّ سلسلةً من المحرّضات جاءتني من أسطورة أوديب، وأنا أُقرُّ تدريجياً بحضورها الكلي. إن اختيارَ الموضوع المشؤوم وحتى خلقهِ قد بدا دوماً لغزاً،

(١) إن الفكرة مع ذلك سابقةٌ لذلك التاريخ بكثير، ولقد جرى التعبير عنها قبل ذلك في الرسائل الموجهة إلى فلييس بتاريخ ١٥ تشرين الأول و٥ تشرين الثاني ١٧٩٧، قبل أن تظهر في ملاحظةٍ في أسفل إحدى صفحات كتاب «تفسير الأحلام»، بحيث يمكننا القول إن شخصية هملت قد تطابقت مبكراً جداً مع شخصية أوديب في تفكير فرويد.

مثلما بدا تأثيرهُ على مشاهدي المأساة القديمة التي استُمدّت منه، وكذلك جوهرُ مأساة القدر عامه: كان كل ذلك يُفسّر عندما أدركنا أن قانوناً من قوانين الحياة النفسية قد فُهِم في هذه المأساة بكامل أهميته الانفعالية. إن الحتميةَ والوحيَ لم يكونا إلاّ التجسيد المادي للضرورة الداخلية؛ وحقيقةُ أن البطل كان يُخطئ دون أن يعلمَ ذلك، وخلافاً لقصده، تشكّل التعبير الصحيح للطبيعة اللاّ شعورية لمطامحه الإجرامية. ومن فَهْمِ مأساةِ القدر هذه، لم يبق إلاّ خطوةٌ نخطوها لنصل إلى فهم مأساة الطباع والتي هي هملت، والتي لا زالت محطَّ إعجاب الناس منذ ثلاثمئة عام دون أن يكون بالإمكان الإشارةُ إلى معناها، أو فهم دوافع الشاعر. ومن الملاحظَ بالتالي أن هذا العُصابيّ الذي أبدعه الشاعرُ يسقطُ عند عقدة أوديب، مثل زملائه الذين لا حصْرَ لهم في العالم الواقعي، لأن هملت قد وُضِعَ بمواجهة واجبِ أن يثأر من شخصٍ آخر للفعلتين اللتين تشكلان جوهر الطموح الأوديبي الذي يأتي شعورُه الذاتي والمبهمُ ليشلَّ ذراعه عنه. إن هملت قد كُتِبت بيد شكسبير، بعد موت والده بقليل. ولقد حثّت إيضاحاتي المتّصلة بتحليل هذه المسرحية بعد ذلك، حثت إرنست جونز ليقومَ بدراسةٍ معّمقة لهملت. وهذا هو نفسُ المثال الذي اختاره أوتورانك كنقطةِ انطلاق في أبحاثه التي تدورُ على اختيار الموضوع عند الشعراءَ والكُتّاب المسرحيين. وفي مؤلّفه الكبير حول موضوع الزنى بالأقارب، تمكن من أن يبيّن إلى أي حدٍّ يختارُ الشاعرُ غالباً موضوع الموقف الأوديبي بالضبط، وتمكّن من أن يتابع، من خلال الأدب العالمي، تحوّلاتِ هذا الموضوع ذاته، وتنوّعاتهِ، وأشكاله الملطّفة.

حياتي والتحليل النفسي، ترجمة ماري بونابرت،

طبعات غاليمار، ١٩٥٠، صفحة: ٧٩.

٧- عدم التعرُّف:

١٩٣٨: ولادة التحليل النفسي:

لقد أمكنني أن نسمع اللوم الذي يقول لأسطورة أوديب الملك شيءٌ يربطُها، في الواقع، ببناء التحليل النفسي، وأنها حالةٌ مختلفةٌ عن غيرها تماماً،

لأن أوديب لم يعرفْ أن الرجل الذي قتله كان أباه، وأن تلك التي تزوّجها كانت أمّه. وبناءً على هذا، يجري فقط إغفالُ الإقرارِ بأن تغيُّراً شكليّاً كهذا أمرٌ لا بدٌ منه، حين تجري محاولةُ صياغة الموضوع صياغةً شعرية، وأن هذا التغيير الشكلي لا يُدخِل شيئاً غريباً. بل أن جهلَ أوديب هو التمثيلُ المشروع للاّ شعور الذي تغوصُ فيه كلُّ تجربةٍ معاشة بالنسبة للبالغ، أما قسرُ الوحي، الذي يجعلُ البطل بريئاً، والذي ينبغي أن يجعله بريئاً فهو الإقرارُ بطبيعة القدر المحتمّة والتي حكمت على كافة الأبناء أن يجتازوا عقدةَ أوديب، وأن يتغلبوا عليها:

ولادة التحليل النفسي، الأعمال الكاملة،

الجزء: ١٤، الصفحات ٨٩-٩٠. أوردها ستاروبينسكي،

في مجلة العلاقات النقدية، غاليمار، ١٩٧٠، صفحة /٣٠٨/

٨- من أجل التحذير

١٩٣٦: محاضرات جديدة في التحليل النفسي.

كم يبدو كلٌّ ذلك سهلاً بصدد عقدة أوديب، إذا كان بإمكاننا التسليمُ بأنه بدءاً من عمرٍ معين، يظهرُ الانجذابُ نحو الجنس المعاكس، ويدفع الفتاةَ الصغيرةَ نحو الرّجل، وبفضل القانون ذاته، يدفع الصبّي نحو أمّه! قد يكون هناك ما يغرينا بالظن بأن الأطفال لا يترتّبُ عليهم إلاّ أن يتبعوا الدربَ الذي رسمه لهم تفضيلُهم الجنسيّ الذي يمنحونه والديهم. ولكن الواقع ليس على هذه الدّرجة من السهولة، وحتى أننا نشكُّ بوجود تلك القوّة الخفية غير القابلة للتفكيك تحليلياً والتي يتكلّمُ عنها الشعراء كثيراً.

محاضرات جديدة في التحليل النفسي

بيرمان، غاليمار، ١٩٣٦، صفحة: ١٦٣.

من الأدب
إلى العلوم الإنسانية

كلود ليفي – شترواس:

نوردُ هنا لائحةَ بُنيةِ أسطورة أوديب الموجودة في كتاب الأنتروبولوجيا البنيوية، ونوردُ كذلك تعليق ليفي – شتروا‌س الذي يرافقها. (بلون، ١٩٥٨، صفحة: ٢٣٦).

كادموس يبحث عن شقيقته أوروبا التي اختطفها زوس		**كادموس يقتل التنين**	
	السبارتوري يتفانون بصورة متبادلة		**لابداكوس (أبو لايوس)= «أعرج» (؟)**
	أوديب يقتل أباه لايوس		**لايوس أبو أوديب = «أخرق»؟**
		أوديب يذبح أبو الهول	
	إيتيوكل يقتل أخاه بولينيس		**أوديب = «قدم متورمة» (؟).**
أنتيغونا تدفن أخاها بولينيس، خارقة بذلك المنع			

إن كافة العلاقات المصنّفة في نفس العمود تقدّم، بصورة مفترضة، سمةً مشتركة تكمنُ المسألةُ في استخراجها. وهكذا فإن كافةَ الحوادث المجموعةَ في العمود الأول من اليسار تتعلقُ بأقارب من نفس الأسرة، وعلاقات القربى فيما بينها مبالغٌ فيها، إن أمكن القول: هؤلاء الأقارب

يخضعون لمعاملةٍ أكثر حميمية مما تسمحُ به القواعد الاجتماعية. فلنسلّم، نتيجة لذلك، بأن السّمة المشتركة في العمود الأول تتمثلُ في علاقات قربى بولغَ في تقديرها. ويظهر حالاً بعد ذلك أن العمودَ الثاني يترجمُ العلاقةَ نفسها، ولكنه يُعيّنُ بالعلاقة المعاكسة: علاقات قربى قُدِّرت دون قيمتها. أما العمودُ الثالث فيتعلّق بالوحوش والقضاء عليها. وبالنسبة للعمود الرابع، فبعض الإيضاحات مطلوبة. إن المعنى المفترض للأسماء الشخّصية في سلالة أوديب الأبوية قد لوحظَ، في أغلب الأحيان. غير أن علماء اللغة لا يولون ذلك أهمية إطلاقاً، بما أن معنى تعبيرٍ معين، جرياً على القاعدة، لا يمكن أن يُحدِّد إلاّ إذا جرى تبديلهُ في كلِّ السياقات التي يتأكد فيها. وبناءً على ذلك، فالأسماءُ الشخصية تعتبرُ تحديداً خارج السياق. وقد تتبدى الصعوبةُ أقل حجماً من خلال طريقتنا، لأن الأسطورة تُرتّبُ فيها مجدداً بحيث تتكون بحد ذاتها كسياق. ولم يعدْ المعنى المحتملُ لكلّ اسم مأخوذٍ بصورةٍ معزولة هو الذي يقدّم قيمةً ذات دلالة، بل لكون الأسماء الثلاثة لها صفةٌ مشتركة: أي أنها تحتملُ دلالاتٍ مفترضة، وجميعُها تستدعي إلى الذهن صعوبةَ السّير بصورة مستقيمة.

تسلسل تاريخي

هوميروس: الأوديسة، حوالي ٥٧٠ ق.م.

إيشيل (٥٢٥- ٤٥٦ ق.م): لايوس، أوديب، سبعة ضد طيبة، ثلاثية، تتلوها المسرحية الهجائية المسماة «أبو الهول».

ولانمتلك من هذا المجموع سوى: سبعة ضد طيبة، وبعض المقاطع من المسرحيتين الأوليين.

سوفو كل: أوديب ملكاً، حوالي ٤٣٠ ق.م.

٤٩٦- ٤٠٦ ق.م: أوديب في كولون، حوالي: ٤٠٦ ق.م.

أوريبيد (٤٨٠- ٤٠٦) : أوديب. مأساة مفقودة الآن.

سينيك (٤ ق.م ٦٥م): أوديب.

ستاس: ملحمة طيبة.

جيوفاني: أوديب، مأساة شعرية في خمسة فصول ١٥٦٥.

أندرا ديلا نغيليرا (١٧١٧- ١٧٧٢):

روبير غارنييه: أنتيغونا أو التُقى، ١٥٨٠.

بيير كورني (١٦٠٦- ١٦٨٤): أوديب، ١٦٥٩.

جون دريدن (١٦٣١- ١٧٠٠): بالتعاون مع ناتانابيل لي (١٦٥٣- ١٦٩٢)، أوديب، ١٦٧٩.

هنري بورسيل (١٦٥٨- ١٦٩٥): موسيقا للمسرح من أجل أوديب ملكاً لسوفو كل، ١٦٧٩.

فولتير (١٦٩٤- ١٧٧٩): أوديب، مُثِّلت للمرة الأولى في ١٨ تشرين الثاني، ١٧١٨، نُشرت عام ١٧١٩.

الأب ميلشيور دوفولار: أوديب، مأساة ١٧٢٢.

انطوان هودار دولاموت: أوديب، مأساة نثرية، ١٩٢٦.

أوديب، مأساة شعرية، ١٩٢٦.

دولا تورنيل: أوديب، أو بناء جو كاستا الأربعة، ١٧٣٠.

أوديب وبوليب، ١٧٣١.

أوديب أو شبح لايوس، ١٧٣١.

دوسي: أوديب في منزل أدميت ١٧٧٣.

نيكولا فرانسوا كيّار: كراس أوبرا لمسرحية أوديب في كولون لأنطونيو ساكشيني ١٧٨٧.

دوبرا دولاتولوبر: أوديب في طيبة، مأساة غنائية، ١٧٩١.

نيكولا زينغاريللي (١٧٥٢- ١٨٣٨): أوديب في كولون، أوبرا قدمت في البندقية عام ١٧٩٩.

هولديرلين: ملاحظات حول أوديب، ملاحظات حول أنتيغونا، نشرت مع ترجمات أوديب ملكاً وأنتيغونا عام ١٨٠٤.

ماري جوزيف شينييه: أوديب في كولون، ١٨١٨.

جيوفاني باتيستا نيكوليني (١٧٨٢- ١٨٦١): أوديب في غابة الأومينيد (آلهة الثأر) ١٨٢٣.

بلاتن: أوديب الرومانسي ١٨٢٨.

فرانسيسكو مارتينز دولاروزا (١٧٨٧- ١٨٦٢): أوديب، ١٨٢٩.

فيلكس منديلسون بارتولدي (١٨٠٩- ١٨٤٨): موسيقا للمسرح معدة لمأساة أوديب في كولون، في تسعة أقسام للعازفين المنفردين، وللجوقة والفرقة الموسيقية، (موسيقا ٩٣) نُفِّذت في بوتسدام ١٨٤٥.

موسّورسكي (١٨٣٩- ١٨٨١): جوقة مختلطة مسرحية أوديب ملكاً، ١٨٦٠.

سير شارل فيلييه ستانفورد (١٨٥٢- ١٩٢٤): أوديب ملكاً، أوبرا أخرجت عام ١٨٨٧.

ادوار لاسفن (١٨٣٠- ١٩٠٤): موسيقا من أجل أوديب في كولون.

لوسار بيلادان: أوديب وأبو الهول، مسرحية مثِّلت في أورانج عام ١٩٠٣ إيلديبراندو بيزيتّي: موسيقى للمسرح من أجل أوديب ملكاً، عام ١٩٠٤.

هيجو فان هوفمانستال (١٨٧٤- ١٩٢٩): أوديب وأبو الهول ١٩٠٥.

أوغسطين بوابيه داجين: أوديب في كولون، بين عامي ١٩١٤ و١٩١٦.

سان جورج دوبويلييه: أوديب ملك طيبة، مسرحية في ثلاثة أقسام و١٣ لوحة، ترافقها موسيقى مسرحية استمدّها م.هــ.م جاكيه من مؤلفات ي.س. باخ ١٩١٩.

روغجيرو وليون كافالّو (١٨٥٨- ١٩١٩): أوبرا حول أوديب ملكاً، أخرجت في شيكاغو عام ١٩٢٠.

جورج ريفوليه: أوديب في كولون، مسرحية مأسوية شعرية في ٥ فصول، موسيقا جوزيف غي روباتس، ١٩٢٥.

جان كوكتو: أوبرا ، ١٩٢٧.

أوديب ملكاً، روميو وجولييت، ١٩٢٨.

سترافينسكي: أوديب ملكاً، بناء على كراس جان كوكتو، ترجمه إلى الايطالية جان دانييلو، وقد نُفِّذت الأوبرا الإلقائية في باريس عام ١٩٢٧.

أندريه جيد: أوديب، ١٩٣١.

بيير - جان جوف: العَرَق الدامي، تسبقها توطئة، اللاشعور، الروحية والكارثة، ١٩٢٣.

كلود أورلي: أوديب، مشهد غنائي مبني على مؤلّف سوفو كل، ١٩٣٤.

جان كوكتو: الآلة الجهنمية، ١٩٣٤.

إدمون فليغ: أوديب، مأساة غنائية في ٤ فصول و٦ لوحات، موسيقا جورج اينيسكو ١٩٣٦.

هنري غيون: أوديب أو غروب الآلهة، مُثِّلت في ٢٧ تشرين الثاني ١٩٥١، ونشرت عام ١٩٥٢.

ألان - روب- غرييه: الممحايات. ١٩٥٣.

بازّوليني: أوديب ملكاً، ١٩٥٤.

ميشيل بوتور: توزيع الزمن، ١٩٥٦.

إيف بونّفوا: بالأمس حكم الصحراء ١٩٥٨.

ت.س. ايليوت: رجل الدولة السابق، ١٩٥٩.

المراجع

١- مراجع الأسطورة:

ألان: تمهيدات لعلم الأساطير، هارتمان، ١٩٤٣.

ألبووي (بيير): الأساطير وقصص الأساطير، في الأدب الفرنسي، أرمان كولان مجموعة U.2 ١٩٦٩.

أرسطو: المذهب الشعري، نص حققه وترجمه ج. هاردي، طبعة ليبيل ليتر (الآداب) ١٩٦٥ .Ed. Les belles lettres, 1965.

بارت (رولان) قصص الأساطير، طبعة سوي، طبعة جديدة في مجموعة «Points». ١٩٧٠.

s/z، طبعة سوي، ١٩٧٠.

متعة النص، طبعة سوي، مجموعة: Tel quel

النقد والحقيقة، طبعة سوي، ١٩٦٦.

بودوان (شارل): انتصار البطل، طبعة بلون، ١٩٥٢.

بونار (أندريه): المأساة والإنسان، دراسات في المسرحية القديمة، نوشاتيل، لاباكونيين، ١٩٥٠.

من أنتيغونا إلى سوفو كل U.G.E. ١٩٥٤.

كايوا (وجيه): الأسطورة والإنسان، غاليمار، ١٩٣٨.

الإنسان والمقدس، الطبعة الثالثة المزيدة، غاليمار، ١٩٦٣.

شاربونَّو (جان): الأسطورة المؤنّسة في الفن الهلنستي، طبعة لانستينو ١٩٦٥.

دييل (بول): النزعة الرمزية في قصص الأساطير اليونانية، طبعة بيّو، ١٩٥٢.

دوميزيل (جورج): الأسطورة والملحمة، غاليّمار، ١٩٦٨.

دوران (جيلبير): البنى الأنتروبولوجية للخيال P.U.F، ١٩٦٠ المستويات الثلاثة لتشكُّل الرمزية، في الدفاتر الدولية للرمزية، بروكسل، ١٩٦٣.

إيلياد (ميرسيا): الأساطير والأحلام والأسرار، غاليّمار، ١٩٥٧.

مظاهر الأسطورة، غاليّمار، ١٩٦٣.

فريتز (ألفريد): تفسير الأساطير اليونانية، بيشفلر، ١٩٦٢.

فري (نورثروب): تشريح النقد، ترجمة ج. دوران، غاليّمار، مجموعة «مكتبة العلوم الإنسانية» (١٩٦٩).
جونيت (جيرار): «وجوه التغير الكبرى الفاعلة في الأسطورة» نشرت في Figures القسم الثالث سوي، ١٩٦٦.
غوبيه (هنري): المؤلّف المسرحي، فلاماريون، مجموعة مكتبة علم الجمال، ١٩٥٨.
غراف (روبير): الأساطير اليونانية، ترجمه عن الألمانية منير حافظ و ا. فايّار، ١٩٦٧.
غريماس (ا.ج): «مبادئ من أجل نظرية لتفسير القصة الأسطورية» في مجلة: اتصالات الجزء الثامن، ١٩٦١.
غريمال (بيير): التجربة الأسطورية، G.D.U ١٩٥٦.
غوسدورف (غوستاف): الأسطورة والميتافيريقا، فلاماريون ١٩٥٣.
هيغل: علم ظاهرات السّمة، ترجمة جان إيبوليت أوبييه، في جزئين، ١٩٣٩- ١٩٤١.
جونان فرانسوا: «العودة إلى الأسطورة اليونانية في المسرح الفرنسي المعاصر» نشرة رابطة غليوم بوديه، حزيران، ١٩٥٢.
الصفحات (٦٢- ٨٠).
كيرينيي (كارل): الأساطير اليونانية والآلهة والفكر الإنساني، زوريخ، راين، فيرلاغ، ١٩٥١.
كراب (الكسندر هوغرتي): تكوّن الأساطير، بيّو، ١٩٥٢.
ليفي- شتراوس (كلود): الأنتروبولوجيا البنيوية، بلون ١٩٥٨. الإنسان العاري، بلون، ١٩٧١.
ميوتيس (جورج): الميثولوجيا اليونانية، ألبان ميشيل، ١٩٥٩.
سارتر (جان- بول): المخيلة، P.U.F باريس، ١٩٥٠ الخيال، غاليّمار، ١٩٤٠.
سوريو (إميل): الفكر الحي والإتقان الشكلي، P.U.F، ١٩٥٢.
ستيز (جورج): موت المأساة، ترجمة روز سيلّي.
توماس: «الأساطير القديمة في المسرح الفرنسي المعاصر» آداب الإنسانية، ١٩٤٤.
تروسّون (ريمون): أحد مسائل الأدب المقارن: دراسات الموضوعات بحثٌ في الطرائق، مينار، مجموعة «موقف» العدد ٧، ١٩٦٥.
- عبودية المبدع بمواجهة الأسطورة» دفاتر الرابطة الدولية للدراسات الفرنسية، العدد- ٢٠ أيار، ١٩٦٨.
فيرنان (ج.ب): الأسطورة والفكر عند اليونانيين ، ماسبيرو ١٩٦٥.

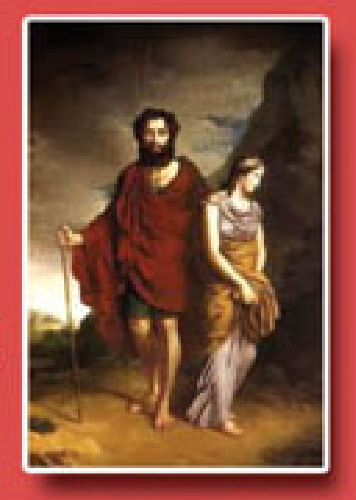
٢ - مراجع حول أسطورة أوديب:
براك (فالتر): أوديب كورني وأوديب فولتير بالمقارنة مع أوديب ملكاً لسوفو كل، ماربور، ١٩١٤.
كونستال (ل): أسطورة أوديب كما درست في الأزمنة القديمة، وفي العصر الوسيط، وفي الأزمنة الحديثة، ميزون نوف، ١٨٨١.
ديرش (رولان): أربعة أساطير شعرية (أوديب، نارسيس، بسيشه ولوريليه (سيديس، ١٩٦٢).
ديلكور (ماري): أوديب أو أسطورة الظافر، لييج، كلية الفلسفة والأدب، باريس، دروز، ١٩٤٤.
ديرلميير (فرانز): أسطورة الملك أوديب، مينز، ف. كوبرفرغ، ١٩٤٨.
دوبنر: مسألة أوديب، لايبزغ.
1942, Verlag. Der Qkademie des Wissenschlaften.
فرانك (هــ.ج): مصائب أوديب، دراسات مقارنة للأوديب».. (جيد، كوكتو)، مجلة الجامعة، لافال، ١٩٦٦.
جوردنز (فولفغانغ): مسرحية أوديب الفرنسية، بوشوم، بوبينغاوس، ١٩٣٣.
كيرنيي (كارل): مدخل إلى أوديب، لانجن ومولر، فيينا ١٩٧١.
لاتسنر: لغز أبي الهول أساس للنظر إلى الأسطورة، برلين ١٨٨٢.
ميوتيس (جورج): أوديب في كولون وعبادة الأبطال، جامعة نوشاتيل، ١٩٤٠.
روبير (كارل): أوديب، التاريخ الشعري للموضوع في الأزمنة اليونانية القديمة، برلين، ١٩١٥، جزءان.
٣ - مراجع حول الأوديب
أبراهام (كارل): الحلم والأسطورة، دراسة في علم النفس الشعبي، لايبزغ، دوتيك ١٩٠٩.
أنزيو (ديدييه): «أوديب قبل العقدة» الأزمنة الحديثة، كانون الثاني، ١٩٦٦.
آرك (مجلّة): العدد ٣٤، المكرّس لفرويد، الثلث الأول من عام ١٩٦٨.
بونابرت (ماري): التحليل النفسي والأنتروبولوجيا، P.U.F ١٩٥٢.
فيرنتشي: التصوير الرمزي لمبادئ اللذة والواقع في أسطورة أوديب، ترجمة ج. ديبون وب. غارنييه، بيّو، الجزء الأول، الصفحات من ٢١٥- ٢٢٤.
جيرار (أندريه): «التناظر وعدم التناظر في أسطورة أوديب» مجلة نقد، عدد شباط، ١٩٦٨.

غرين (أندريه): عين زائدة، عقدة أوديب في المأساة، طبعة مينوي، مجموعة «نقد» ١٩٦٩، العدد: ٣٤.
جونز (إرنست): أوديب وهملت، ترجمة آن – ماري لوغال، غاليّمار، ١٩٦٧.
جونغ (س.س): تحوّلاتُ ورموزُ الدّافع الجنسي، مونتيني، ١٩٣٢.
الانسان الباحث عن روحه، مون بلان ١٩٥٠.
كيتلن: مفهوم عقدة أوديب في مؤلفات سيغموند فرويد، جنيف، طبعة: ميدسين أي إيجيين (الطب والوقاية)، ١٩٦٢.
لا كان: كتابات، القسم الأول، سوي، ١٩٦٦.
لا بلانش (جان): هولديرلين ومسألة الأب، P.U.F ١٩٦٩.
لابلانش (جان) وبورتاليس (ج.ب) : مفردات التحليل النفسي P.U.F ١٩٦٧.
ميندل (جيرار) التمرّد على الأب، مدخل إلى التحليل النفسي الاجتماعي بيّو، ١٩٦٩.
مولاهي (باتريك): أوديب، من الأسطورة إلى العقدة، ترجمة: س. فابر. المقدمة لغاستون باشلار، بيّو، ١٩٥١.
أورتيغ (ماري- سيسيل وإدمون): أوديب الافريقي، بلون ١٩٦٦.
رانك (أوتو): موضوعات الشعر وأسطورة، فيينا، دويتش، ١٩١٢
روبير (مارتا): ثورة التحليل النفسي، المكتبة الصغيرة، بيّو. «لماذا فرويد» مجلة لارك، العدد، ٣٤، الربع الأول من العام ١٩٦٨.
ستاروبينسكي (جان): العلاقة النقدية، غاليّمار، ١٩٧٠، القسم الثالث.
فيرنان (جان- بول): «أوديب من دون العقدة» مجلة ريزون بريزانت (العقل الحالي) العدد رقم، ٤.

الفهرس

الطبعة الثانية / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



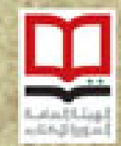
LE MYTHE D’OEDIPE

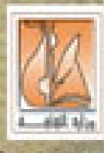
Colette Astier

ARMAND Colin paris 1974

ألا يزال أوديب بالنسبة لنا أبداً ذلك البطل المأسويّ، والوليد السيء التأثير والمشوّه، والذي تخلّى عنه والداه، والذي قتل أباه، وحزر لغز أبي الهول، ثم تزوج أمه، قبل أن يُنزّل بنفسه قصاصاً رهيباً: ألا وهو العمى؟ إن كورني، وفولتير، وت. س. إيليوت، وجيد، وتوفيق الحكيم.. قد أمسكوا بهذه القصة الآتية من أعماق الأزمنة الغابرة. أما فرويد، فقد فسّرها على طريقته: في نظره، إن الإنسان، الذي حُكم عليه بعدم القدرة على أن يكون طفلاً وبالغاً في الوقت نفسه، وابناً وزوجاً في آنٍ واحد، والذي يتجرجرُ بين تعطّشه إلى الاستقلال، وتعطّشه إلى الانتماء، وبين عقله وحساسيته الجريحة، وبين إرادة القوّة لديه، وقابليته العميقة للانجراح، إن الإنسان لا يملك إلا أن يعرج طيلة حياته. وهكذا، نكون قد انتقلنا من الأسطورة إلى العقدة.

ولكن، بدءاً من البطل المأسوي، بطل الأزمنة القديمة، وحتى أشكال الأدب الأكثر حداثة، ألا نزال ننتظر، نحن أنفسنا، أن تحدّثنا، اليوم، مؤلفاتٌ معينة عن أوديب، أي عن أنفسنا؟.





www.syrbook.gov.sy

مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٢م

سعر النسخة ١٨٠ ل.س أو ما يعادلها